



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

YANARA CAVALCANTI GALVÃO

CINEMA COM MULHERES EM PERNAMBUCO
TRAJETÓRIAS, POLÍTICAS, ESTÉTICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim

SÃO CRISTÓVÃO – SE

2018

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

G182c Galvão, Yanara Cavalcanti
Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas,
estética / Yanara Cavalcanti Galvão ; orientador Luís Américo Silva
Bonfim. – São Cristóvão, Se, 2018.
155 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas
Sociais)– Universidade Federal de Sergipe, 2018.

1. Cinema – Pernambuco – Crítica e interpretação. 2. Mulher
no cinema. 3. Cinema feminista. 4. Documentário (Cinema). 5.
Estética. I. Bonfim, Luís Américo, orient. II. Título.

CDU 791(049.32)(813.4)

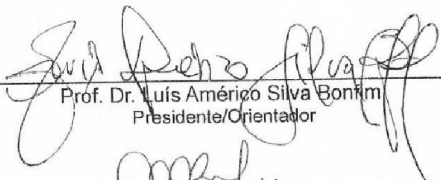


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM CINEMA - PPGCINE

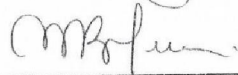


Ata de Defesa de Dissertação do Curso de Mestrado
Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais

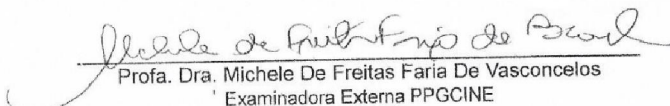
Aos vinte e dois dias do mês de novembro do ano de dois mil e dezoito, às dez horas, realizou-se no Auditório da Didática 2, na Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos, a sessão pública de defesa do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais da aluna **YANARA CAVALCANTI GALVÃO**, cuja dissertação intitula-se "Cinema com mulheres em Pernambuco: Trajetórias, políticas, estéticas", presidida pelo Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim. O orientador passou a palavra à candidata para realizar a apresentação; em seguida, a primeira examinadora, Profa. Dra. Michele de Freitas Faria de Vasconcelos arguiu a aluna, que teve igual período para defesa e argumentos sobre as referidas questões. Logo depois, a segunda examinadora, Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci fez seus questionamentos, apresentando comentários e sugestões acerca da dissertação. A aluna respondeu aos questionamentos. Em seguida, o Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim agradeceu os comentários e as sugestões dos membros da banca. Depois de reunir-se, a comissão considerou a discente **APROVADA**. Nada mais havendo a tratar, a secretaria lavrou a presente ata que será assinada pelos componentes da banca e pela discente.



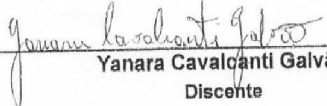
Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci
Examinadora PPGCINE/UFS



Profa. Dra. Michele De Freitas Faria De Vasconcelos
Examinadora Externa PPGCINE



Yanara Cavalcanti Galvão
Discente

Para
Yaracy, minha mãe. E Lia, minha vó.
Amor e gratidão, sempre.

AGRADECIMENTOS

Aos encontros e experiências proporcionados pelo cinema – desde as práticas às teorias – e que foram impulsionadores dessa pesquisa. Uma aprendizagem coletiva esta, que intensifica a importância da partilha do conhecimento.

Nesses dois anos de vivência intensiva no mestrado, algumas pessoas permearam mais diretamente a vida cotidiana. Gratidão pela amizade e trocas Luciana, Plynio, Aline, Celi. Também aos encontros, mesmo que mais breves, com Leandro, Wolney, Juan, Julia, Raul, Diogo, Maysa e todo departamento do Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais. Um agradecimento especial a Aretha Pacheco, que também tornou-se uma amiga, por fazer diferença com sua sensibilidade na secretaria do PPGCINE.

Ao meu orientador Américo Bonfim, pela abertura ao tema do trabalho e autonomia dada para o processo de pesquisa.

À professora Bia Colucci pelo seu olhar sensível, compreensão desse processo de pesquisa e contribuições com o meu trabalho durante a banca de defesa.

Aos professores Marcos Melo e Claudiene Santos, pela vivência, trocas durante a disciplina Cinema e Gênero e amizade que fica.

Ao encontro marcado pela afinidade com Michele Vasconcelos através do querido Marcos Melo. Por consequência, a oportunidade de fazer parte do PEAC com o projeto Mulher, Mangue e Cinema, o que me possibilitou uma troca muito bonita com as mulheres marisqueiras de Sergipe. Também sou grata a Michele pela sua participação, contribuições e provocações tanto na qualificação como na banca de defesa do mestrado. Estamos juntas, com afeto e muitas aprendizagens pelo caminho.

A oportunidade da docência como professora colaboradora voluntária da disciplina Cinema, Educação e Direitos Humanos, na graduação de Cinema e Audiovisual (DCOS/ UFS). Em momentos difíceis durante o mestrado, quando me deparei com os desafios acadêmicos, esta experiência deu sentido e força nesse caminho que escolhi. Agradeço a Plynio Nava pela partilha dessa vivência, a professora Ana Ângela pela mediação para torná-la possível e ao professor Diogo Velasco pela confiança. Um agradecimento especial aos nossas/os alunas/os dos dois semestres por este presente.

A Marcos Sávio, companheiro que esteve ao meu lado e tornou mais leve essa jornada.

A vovó, mainha, Yarinha, Gildinho, Yasmin, Catarina, Caio Filho e Guilherme, família do amor incondicional e inspiração na minha vida. A tia Gersa e meu pai, pelo amor e aprendizagens do convívio.

A todas e todos que estiveram ao lado de alguma forma...

RESUMO

O presente trabalho propõe investigar diferentes ressignificações do feminino na sua relação com o campo cinematográfico para pensar o *corpus* desta pesquisa: o cinema com mulheres em Pernambuco. Para tanto, percorre trajetórias das mulheres e dos cinemas que as atravessam, às margens da lógica do modelo hegemônico do cinema e da sua historiografia clássica. Assim, assumindo a lacuna e a desmemória que marcaram o processo cinematográfico e histórico para com as mulheres, o estudo se dispôs a (re)constituir traços desses percursos. Em um primeiro momento, acompanha os movimentos das mulheres e suas narrativas históricas pela perspectiva feminista. Da tardia legitimação da categoria mulheres aos processos de ruptura com ideias de natureza essencialista do feminino, o cinema com mulheres passa a ser abordado, também transitando pelas primeiras incursões das cineastas na realização fílmica, nos contextos nacional e local. Com essa contextualização, em um segundo momento deste estudo, é traçado um diálogo com as articulações políticas e participação na construção de políticas públicas por parte das trabalhadoras do cinema. Dessa forma, busca-se entender como se constitui a cena do cinema independente contemporâneo que está sendo realizado em Pernambuco. Por fim, é proposto pensar um cinema contemporâneo em movimento e em transformação, com mulheres. Os filmes selecionados, além da autoria feminina, contemplam experiências marcadas pela diferença, refletidas nos seus espaços de partilha, potências estéticas e gestos políticos, confrontando os lugares comuns da representação. Este estudo sobre cinema é de caráter interdisciplinar e recorre a aportes teóricos em diálogo e incursões específicas nas teorias feministas, em diferentes campos epistemológicos, como os Estudos Culturais, Estudos Pós-Estruturalistas, Estudos Pós-Coloniais, Cinema, Estética e Política.

Palavras-chave: Mulheres. Cinema brasileiro. Documentário contemporâneo. Estética. Política.

ABSTRACT

The present work proposes to investigate different resignifications of the feminine in its relation with the cinematographic field to think about the corpus of this research: the cinema with women in Pernambuco. To do so, it traverses trajectories of women and the cinemas that cross them, on the margins of the logic of the hegemonic model of cinema and its classical historiography. Thus, assuming the gap and desmemory that marked the cinematographic and historical process for women, the study was prepared to (re) constitute traces of these paths. In a first moment, it accompanies the movements of the women and their historical narratives by the feminist perspective. From the belated legitimization of the category of women, to the processes of rupture with essentialist ideas of the feminine, cinema with women begins to be approached, also passing through the first incursions of the filmmakers in the filmic realization, in the national and local contexts. With this contextualization, in a second moment of this study, a dialogue is drawn with the political articulations and participation in the construction of public policies by the women workers of the cinema. In this way, we seek to understand how the contemporary independent film scene being held in Pernambuco is constituted. Finally, it is proposed to think of a contemporary cinema in movement and in transformation, with women. The selected films, besides the female authorship, contemplate experiences marked by difference, reflected in their spaces of sharing, aesthetic powers and political gestures, confronting the common places of representation. This film study is interdisciplinary in nature and draws on theoretical contributions in dialogue and specific incursions into feminist theories, in different epistemological fields, such as Cultural Studies, Post-Structural Studies, Postcolonial Studies, Cinema, Aesthetics and Politics.

Keywords: Women. Brazilian cinema. Contemporary documentary. Aesthetics. Politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - 2	Título <i>Frames</i> Abertura <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	119
Figura 3 - 7	Título <i>Frames</i> Cartelas. <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	119
Figura 8 - 10	Título Vilma Lizete, louceira Pankararu. <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	119
Figura 11	Título <i>Frame</i> Messinha Louceira Pankararu. <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	119
Figura 12	Título <i>Frame</i> Leona Louceira Pankararu. <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	122
Figura 13	Título <i>Frame</i> Peças artesanato barro dos Praiás e louças. <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	122
Figura 14	Título <i>Frame</i> Bastiana Louceira Pankararu e neta. <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	122
Figura 15	Título <i>Frame</i> cena Leona a caminho do local de tirar barro no barreiro. <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	122
Figura 16	Título <i>Frame</i> Aldeia Jitó, Sertão de São Francisco. <i>Mãos de Barro</i> (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016).	122
Figura 17	Título Fotografia <i>A cineasta Graci Guarani em atividade. Região que abrange o território Pankararu. Sertão do São Francisco/ PE.</i>	124
Figura 18 - 19	Título <i>Frames</i> (campo e contracampo) Plano detalhe Jogo de búzios/ Plano detalhe Tila Chitunda olha para o jogo de búzios e escuta a Yalorixá – <i>FotogrÁfrica</i> (Tila Chitunda, 2016).	128
Figura 20 - 25	Título <i>Frames</i> Mural de fotografias da casa/fotografias missão evangélica, Angola colônia/ lembranças de dona Amélia. <i>FotogrÁfrica</i> (Tila Chitunda, 2016).	129
Figura 26 - 31	Título <i>Frames</i> Recife do ponto de vista do morro em Olinda/ Farol de Olinda/ Casa do Preto Velho, Olinda/ Encontro Tila Chitunda Mãe Beth de Oxum/ Mãe Beth de Oxum no Coco de Umbigada. <i>FotogrÁfrica</i> (Tila Chitunda, 2016).	132
Figura 32 - 37	Título - <i>Frames</i> Imagens construção cenográfica para o filme dispositivo. <i>Frames</i> recorte de jornal com convite/ construção sala de estar cênica. <i>Câmara de Espelhos</i> (Déa Ferraz, 2016).	137
Figura 38 - 41	Título - <i>Frames</i> Participantes se acomodam no ambiente da “sala de estar”. Imagem vídeo exibido na televisão para participantes. <i>Câmara de Espelhos</i> (Déa Ferraz, 2016).	140

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD	Associação Brasileira de Documentaristas
ABD-Apeci	Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas de Pernambuco/Associação Pernambucana de Cineastas
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
APOINME	Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Espírito Santo e Minas Gerais
CAC	Centro de Artes e Comunicação
CANNE	Centro Audiovisual Norte Nordeste
Concine	Conselho Nacional de Cinema
CTAv	Centro Técnico Audiovisual
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A
EMPETUR	Empresa de Turismo de Pernambuco
FEPEC	Federação Pernambucana de Cineclubes
FUNCULTURA PE	Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas
INC	Instituto Nacional do Cinema
MAM	Museu de Arte Moderna
MAPE	Mulheres no Audiovisual Pernambuco
MinC	Ministério da Cultura
ONG	Organização Não Governamental
PPGCOM	Programa de Pós Graduação em Comunicação
SAv	Secretaria do Audiovisual
SECULT PE	Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNICAP	Universidade Católica de Pernambuco
VNA	Vídeo nas Aldeias

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 MULHERES, CINEMA, TRAJETÓRIAS	30
1.1 Sujeitos do(s) feminismo(s): processos históricos	30
1.2 Identidades sob rasuras, as diferenças importam	37
1.3 Cinema, tecnologia, gênero e a questão da representação	42
1.3.1 Autorrepresentação e a representatividade das mulheres no cinema	44
1.4 Cinema com mulheres, um campo de estudo	53
1.5 Pelos rastros de trajetórias silenciadas: breve panorama das primeiras incursões das mulheres no cinema	58
CAPÍTULO 2 POR UM CINEMA COM MULHERES EM PERNAMBUCO	67
2.1 Onde estão as mulheres que fazem cinema em Pernambuco?	68
2.1.1 O caso <i>Baile Perfumado</i> – para além da diferença?	98
2.2 A cena contemporânea	104
CAPÍTULO 3 O DOCUMENTÁRIO COM MULHERES EM PERNAMBUCO: TRÊS EXPERIÊNCIAS FÍLMICAS ATRAVESSADAS PELA DIFERENÇA	112
3.1 <i>Mãos de Barro - cultura viva das louceiras Pankararu</i>	119
3.2 <i>FotogrÁfrica</i>	127
3.3 <i>Câmara de Espelhos</i>	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	148
FILMOGRAFIA TRABALHADA	155

1 INTRODUÇÃO

Em junho de 2017 foi disponibilizada a segunda edição do boletim do Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa, sediado no Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (GEMAA, IESP/UERJ)¹, sobre a diversidade no cinema brasileiro com recorte de gênero e raça. As informações foram obtidas a partir da base de dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional de Cinema (OCA-Ancine)², dos filmes realizados nos últimos cinquenta anos (1970-2016) que alcançaram mais de 500 mil espectadoras/es.

O resultado do estudo do GEMAA revelou uma alta desigualdade de gênero em funções de liderança e maior visibilidade na produção audiovisual como direção, roteiro e atuação. A pesquisa também demonstrou que essa estatística torna-se ainda mais desproporcional quando relacionada à raça, que atinge mulheres e homens. Se em cinquenta anos, apenas 2% de mulheres tiveram acesso à direção de produções com maior alcance de público – o que implicou incentivos públicos de maiores orçamentos e lançamento em salas de exibição –, um fator ainda mais agravante é que nenhuma delas é negra.

Nas informações levantadas, quando o recorte cronológico diminui – com avaliação de 1995 a 2016 –, aparece 13% de mulheres nos índices de maior audiência, em que todas são brancas³. No que tange a pesquisa, o grupo ressalta a elevada desigualdade que ainda permanece no campo cinematográfico brasileiro nos dias atuais, mesmo entre mudanças e transformações políticas e sociais, à ampliação dos mecanismos de fomento e incentivos estatais para o cinema independente, no decorrer desses cinquenta anos (GEMAA, 2017).

Iniciativas como o GEMAA e a articulação da sociedade civil organizada de trabalhadoras do cinema e audiovisual têm levantado o debate e gerado demandas para as políticas públicas do setor audiovisual. O que podemos considerar que impulsionou, inclusive, a Ancine a realizar, em março de 2017 – através da diretora desta agência, Debora Ivanov –, o primeiro Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual. A Agência em seguida publicou pela primeira vez o Informe sobre Diversidade de Gênero

¹ Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gema-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

² Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

³ Índices apontados pelo Grupo GEMAA na sua participação no Seminário Internacional de Mulheres no Audiovisual.

e Raça no cinema, em 2017⁴. O trabalho do Grupo GEMAA participou diretamente do seminário, assim como é respaldado e citado no informe publicado.

Desde 2013, o IBGE, através de um conjunto de indicadores proposto pelas Nações Unidas, desenvolve o estudo “Estatísticas de Gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil”⁵, que analisa as condições de vida das mulheres no Brasil, assim como o acesso a direitos e/ou sua inserção na saúde, educação, política, mercado de trabalho, entre outros indicadores sociais.

O informativo do IBGE de junho de 2018⁶ teve a seguinte manchete: “Mulher estuda mais, trabalha mais e ganha menos do que homem.” Entretanto, os dados demonstram uma contradição na qual o acesso mais amplo à educação não garantiu a inserção no mercado de trabalho com direitos (iguais) entre mulheres e homens. Desigualdade esta que acentua-se ainda mais quanto ao resultado das estatísticas que demonstram que o nível de escolaridade de mulheres brancas é mais alto do que de mulheres negras, que, por sua vez, está acima do nível de homens negros. Indígenas e outros grupos de minorias étnicas não chegam a ser citados na pesquisa.

Em abril de 2016, a ONU Mulheres⁷, em parceria com o governo brasileiro e Nações Unidas para os Direitos Humanos, divulgou que o Brasil tem a quinta maior taxa de feminicídios no mundo, ou seja, uma das maiores taxas mundiais de assassinatos “contra a mulher por razões da condição de sexo feminino”, assim como descrito na Lei do Feminicídio⁸, sancionada pela Presidenta Dilma Rousseff, em 09 de março de 2015.

A pouca e desproporcional representatividade das mulheres ocupando funções de liderança no cinema – assim como em outros campos das artes e das ciências em relação aos homens com o mesmo perfil – preocupantemente tem esses números invertidos quando acessamos os altos índices em que as mulheres aparecem submetidas às situações de violência e opressão. Esses dados refletem a produção de desigualdades

⁴ A Ancine a partir de 2014 incluiu o recorte de gênero em sua análise de mercado, onde não constou o recorte racial. Informe de Mercado. Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em sala de exibição 2016. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 08 de julho de 2018.

⁵ Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html?=&t=o-que-e>. Acesso em: 08 de julho de 2018.

⁶ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2013-agencia-de-noticias/releases/20232-estatisticas-de-genero-responsabilidade-por-afazeres-afeta-insercao-das-mulheres-no-mercado-de-trabalho.html>. Acesso em: 08 de julho de 2018.

⁷ Disponível em: <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>. Acesso em: 11 de julho 2018.

⁸ Lei nº 13.104, de 09 de março de 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm. Acesso em: 11 de julho 2018.

nas relações sociais e de gênero no Brasil, e que, comprovadamente, são numericamente mais acentuados quando relacionados às questões étnicas e raciais. Nós, mulheres, somos 51,03% da população brasileira, segundo os dados do IBGE relativo ao censo de 2010⁹, ou seja, somos uma maioria enquanto minorias sociais de direitos. Problematicar a representação da mulher na sociedade e refletir a emergência da sua representatividade – de direito – em postos diversos de trabalho é uma pauta contemporânea que tem expandido o seu debate, principalmente pelo(s) movimento(s) feminista(s).

No cenário mundial, a desigualdade de gênero no cinema também é uma realidade em que instituições e organismos internacionais, tanto têm realizado estudos quanto apoiado pesquisas dessas paisagens sociais. Um exemplo de investigação internacional, que inclui o Brasil entre os países analisados, foi realizado pelo Instituto Geena Davis de Gênero e mídia¹⁰, com apoio da ONU Mulheres e Fundação Rockefeller. Este foi o primeiro estudo global sobre personagens femininas em filmes populares nos países e territórios mais lucrativos do mundo¹¹, que incluiu o Brasil e países como Austrália, China, Coreia do Sul, Índia, Reino Unido, Alemanha, França e Rússia. O estudo foi conduzido por uma equipe da Universidade do Sul da Califórnia¹², e revelou níveis muito altos de discriminação e reprodução da imagem estereotipada de mulheres e meninas, pela indústria cinematográfica mundial, o que implica que:

Embora as mulheres representem metade da população mundial, menos de um terço de todos os personagens com fala nos filmes são mulheres. Menos de um quarto da força de trabalho fictícia no cinema é composta de mulheres (22,5%). Quando têm empregos, as mulheres normalmente estão ausentes das posições de poder. As mulheres

⁹ Último censo realizado no Brasil. Disponível em: <https://brasilensintese.ibge.gov.br/populacao/distribuicao-da-populacao-por-sexo.html>. Acesso em: 11 de julho 2018.

¹⁰ A atriz e também advogada norte-americana Geena Davis, fundou o Instituto Geena Davis em 2004. No ativismo feminista pela igualdade de gênero, a criação do instituto propõe contribuir com a pesquisa e transformação de um quadro que aponta para uma quantidade inferior de personagens de papéis femininos em relação aos masculinos nas telas do modelo industrial de cinema e empresas de comunicação. Sendo que quando representadas, em sua maior proporção, as mulheres – crianças e adultas –, tem seus papéis limitados aos estereótipos de uma suposta fragilidade e submissão, perpetuando pelas imagens um “modelo” de mulher fundado no patriarcalismo. Disponível em: <https://seejane.org/>. Acesso em: 11 de julho 2018.

¹¹ Indústria cinematográfica global perpetua a discriminação contra a mulher, diz ONU. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/industria-cinematografica-global-perpetua-a-discriminacao-contra-a-mulher-diz-novo-relatorio-da-onu/>. Acesso em: 11 de julho 2018.

¹² O estudo foi conduzido pela Dra. Stacy L. Smith, Marc Choueit e Dra. Katherine Pieper da Iniciativa de Mídia, Diversidade e Mudança Social da Annenberg School for Communication and Journalism, da University of Southern California, EUA. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/noticias/industria-cinematografica-global-perpetua-a-discriminacao-das-mulheres-aponta-estudo-da-onu-mulheres-geena-davis-instituto-e-fundacao-rockefeller/>. Acesso em: 11 de julho 2018.

representam menos de 15% dos empresários, políticos e funcionários de ciências, tecnologia, engenharia e/ou matemática (ONU MULHERES, 2014).

O Brasil – inserido nos índices de desigualdades apresentados – possui uma das médias proporcionalmente mais altas em comparação aos demais países também investigados, quanto a representação de mulheres e meninas no cinema. O que está relacionado à presença de personagens femininas na tela brasileira com um índice de 37,1%, que é superior à média mundial de 30,9%” (ONU BR, 2014).

Soma-se a essa informação o fato de que o Brasil também supera a média de 42% em comparação à média global de 38,5%, quanto à representação da imagem das mulheres de maneira sexualizada e inserida em um padrão masculinizado de beleza. O que implica nas altas estatísticas em que são “exibidas em trajes sensuais e nudez, e em caracterizar as mulheres magras” (ONU BR, 2014, s/p). Importante ressaltar que os filmes mais “populares” da pesquisa são os filmes com maiores bilheterias, os quais – como já apresentado – estão sendo realizados em sua grande proporção por homens brancos classe média e alta, que dominam o mercado cinematográfico brasileiro.

As informações pesquisadas, sem que nos fechássemos no campo cinematográfico – por mais que os dados se entrecruzem –, são demonstrativas dos espaços sociais, econômicos e culturais, e dos modos em que se dá a (não) inserção das mulheres, com ênfase ao contexto brasileiro, em que o recorte racial implicou no aumento da produção de desigualdades nas relações sociais.

O crescimento de pesquisas e estudos que analisam e expõem os recortes de gênero problematizam, mas também nos indicam o que já não está sendo mais naturalizado. Ou seja, está sendo questionada, e mesmo não aceita, a condição de subalternidade, a qual foi submetida a mulher no decorrer da história. No nosso caso – o âmbito do cinema – estão sendo tensionados os modos hegemônicos de produção de imagens, “o cinema dominante” (MULVEY; LAURETIS, 1983, 1994), que esteve/está associado à representação da mulher aprisionada em papéis fixos, que lhes são atribuídos e naturalizados enquanto “verdades”. O que acontece, desde as construções de narrativas e personagens aos aspectos técnicos de filmagem que são utilizadas de maneira diferente, depende da/o personagem ser do sexo feminino ou masculino.

Como o grande público espectador do cinema há de imaginar que a direção de fotografia, do modelo clássico do cinema, por exemplo, pode contribuir para confinar a imagem da mulher em determinados estereótipos? Que através da captação de imagens

em movimento do modelo do cinema hegemônico há uma maneira “correta” de realizar esse registro, e que varia para personagens femininos e masculinos? Esta realidade é demonstrada no estudo realizado desde a tese de doutorado, da pesquisadora Marina Cavalcanti Tedesco¹³.

No seu ensaio *Direção de fotografia e sexualidade: um estudo sobre a construção visual de combinações sexo-gênero-desejo abjetas*, Tedesco (2016) levanta essas informações dos diversos manuais de fotografia cinematográfica publicados entre os anos 1930 e 2000, e nas entrevistas e memórias com diretores de fotografia (o que inclui diretores brasileiros). As técnicas de luz “permitem” que apareçam ou se sobressaíam marcas do tempo, no rosto de um homem como sinais de virilidade, beleza masculina e mesmo caráter, nos enquadramentos mais fechados do rosto (*closes* ou primeiríssimos planos), do modelo clássico de cinema. Enquanto, para as mulheres, as atribuições das mesmas qualidades e valores seguiam/seguem diferentes orientações técnicas:

[...] as técnicas da ‘boa’ direção de fotografia não orientavam o fotógrafo cinematográfico a construir para as mulheres uma imagem suave, delicada, sem sombras densas e grandes contrastes apenas para que a pele de seus corpos e, em especial, rostos, ficasse para sempre jovem e livre de eventuais imperfeições. Elas pretendiam, também, construir uma visualidade em consonância com certo ideal de feminilidade, segundo o qual as mulheres — ou ao menos as ‘boas’ mulheres, as mulheres ‘de verdade’ — seriam frágeis, débeis, dependentes, emotivas e puras por natureza (TEDESCO, 2016, p. 83).

As informações e estatísticas levantadas, em que todas nós, mulheres brasileiras trabalhadoras de cinema, somos afetadas, também nos são impulsionadoras da pesquisa acadêmica. Investigação esta que nosso campo de estudo – o cinema com mulheres – se insere, ainda que pela sua não inclusão, o que implica a necessidade de problematizar essa realidade.

*

Este estudo tem como objetivo investigar o cinema com mulheres em Pernambuco. A escolha do recorte contemporâneo realiza, em um primeiro momento, uma incursão na historiografia das mulheres e do cinema. Na tentativa de uma (re)constituição de memórias, traços de histórias, registros esparsos, pro entendimento dos processos que envolvem a pesquisa e a justificativa dessa escolha. O que implica

¹³ O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial. 2013. 273 f. Tese (Doutorado em Comunicação) — Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

considerar aspectos históricos, sociais, políticos, culturais e econômicos que estão inter-relacionados aos processos de realização dos filmes, que intervêm direta ou indiretamente nas estéticas das produções pesquisadas.

Percorremos trajetórias das mulheres no cinema por uma perspectiva feminista, dada a reivindicação desse espaço de direito ainda pouco investigado, ou mesmo excluída da história do cinema. Problema este que se expande à historiografia do cinema mundial que nos foi/é contada pela via – quase única – masculina e masculinizada.

A origem patriarcal à qual a sociedade brasileira¹⁴ está fundada ainda é produtora de desigualdades entre mulheres e homens. Dessa forma, considera-se que o patriarcado permanece no contexto contemporâneo das relações de gênero, a exemplo do sistema político que predomina no Brasil nos dias atuais, que reflete uma sociedade em que o público se destaca do privado. Nesse sentido, a socióloga Neuma Aguiar (2000) observa “como o sistema de dominação é concebido de forma ampla e que incorpora as dimensões da sexualidade, da reprodução e da relação entre homens e mulheres no contexto de um sistema escravista” (AGUIAR, 2000, p. 303).

Contrariando um sistema patriarcal que se impõe pelo seu conservadorismo, as articulações políticas acontecem e agenciam transformações no campo da produção independente de cinema. Se na atualidade se considera a perspectiva das mulheres no cinema, não é porque as mulheres estão fazendo filmes melhores do que antes, e, sim, porque “há um campo de força, organizações das mulheres na sociedade civil, no campo do cinema, na crítica, na realização, para tensionar, para que essa perspectiva apareça” (CESAR, 2017, p. 05)¹⁵. O que constitui um campo de forças onde as mulheres se mobilizam através do(s) ativismo(s) feministas que se projeta(m) em muitos lugares do

¹⁴ A socióloga Neuma Aguiar (2000) observa que enquanto os teóricos clássicos das Ciências Sociais veem o capitalismo como um sistema que transforma as relações patriarcais e patrimoniais, o feminismo analisa a continuidade entre patriarcado e capitalismo, apontando como as relações pessoais se tornam mais exclusivas no espaço doméstico. “Se mesmo nas sociedades onde o público se destaca do privado as relações de gênero continuam patriarcais, no âmbito das sociedades patrimoniais a intimidade entre público e privado não resultou em uma maior participação política ou econômica das mulheres nessa esfera pela própria origem patriarcal do estamento burocrático no contexto de um patrimonialismo patriarcal. As assimetrias de poder nas relações entre homens e mulheres com o desenvolvimento da Ciência e do Sistema Jurídico podem ser transformadas historicamente, mas a análise do patriarcalismo no Brasil e em outros contextos pode documentar os obstáculos e avanços no desenvolvimento da sociedade” (AGUIAR, 2000, p. 327).

¹⁵ Depoimento da pesquisadora e cineasta Amaranta Cesar (2017) em entrevista realizada durante o 20º Festival de Cinema de Tiradentes pelo jornalista Adriano Garret para o *site* Cine Festivais. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/os-festivais-ainda-olham-pouco-para-a-producao-dos-novos-sujeitos-historicos/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

mundo ocidental¹⁶, reagindo aos retrocessos políticos e as injustiças sociais contra as mulheres e outros grupos sociais.

A eclosão desses acontecimentos repercutiu principalmente nos últimos três anos, e 2015 foi considerado o ano da “primavera feminista”, pelas fontes mais diversas, desde blogs e sites feministas a artigos acadêmicos e jornais da mídia tradicional.

Em 2015, a projeção midiática de escala internacional de manifestações das mulheres do cinema ganhou repercussão a partir do cinema hegemônico¹⁷. Quando da mobilização de atrizes¹⁸ do cinema da indústria de entretenimento hollywoodiano, com seus posicionamentos contra as políticas opressoras e denúncias sobre baixos salários, assédios. Mulheres estas ainda minorias em funções de liderança e criação, como direção e roteiro, cuja imagem no cinema esteve historicamente submetida a um olhar sob o ponto de vista masculino, representada de forma estigmatizada e sexualizada, como reflete a cineasta e pensadora feminista inglesa Laura Mulvey, no seu emblemático ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, escrito na década de 1970. A autora fez uso político da psicanálise para demonstrar “o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 1983, p. 437).

No Brasil, os últimos anos têm sido cenário de articulações e manifestações feministas em cidades de todo país, que aconteceram, em maior proporção, contra os avanços do conservadorismo e perdas de direitos “impostos” pelo poder legislativo brasileiro, representado em sua maioria por homens da elite – entre empresários, donos de terra e evangélicos – branca e de orientação heteronormativa, o que não representa a grande proporção da população brasileira de mulheres e/ou negros, indígenas, homossexuais, travestis e transexuais. Em consequência do agravamento do cenário político descrito, os anos de 2015 e 2016 – às vésperas do golpe reconhecido como

¹⁶ Ella Shohat e Robert Stam, em *Critica da Imagem Eurocêntrica*, refletem que o “Ocidente, assim como sua contrapartida oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias. De uma perspectiva geográfica, o conceito é relativo. Aquilo que o Ocidente chama de Oriente Médio é, do ponto de vista chinês, a Ásia Ocidental [...]” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 37).

¹⁷ Para citar um outro exemplo no exterior. Desde 2012, trabalhadoras do cinema europeu tem causado repercussão também em escala internacional com reivindicações por direitos iguais e denúncias do machismo em seus mais diversos aspectos. Mais informações sobre esse contexto, disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/05/28/festival-de-cannes-mulheres/>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

¹⁸ A atriz norte-americana Mery Streep liderou a manifestação por salários equânimes, quando também reivindicou lei por direitos iguais entre mulheres e homens (tradução nossa). Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/23/meryl-streep-congress-equal-rights-amendment>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

parlamentar¹⁹, que sofreu a presidenta Dilma Rousseff –, o campo do cinema também foi tensionado e afetado como um todo, com um protagonismo determinante por parte das mulheres.

No final de 2016, as pesquisadoras Marina Cavalcanti Tedesco e Erica Sarmet realizaram um levantamento e identificaram “mais de quarenta iniciativas feministas recentes no audiovisual nacional, entre mostras, festivais, cineclubes, seminários, mesas temáticas, *sites*, grupos, coletivos, produtoras e filmes” (SARMET e TEDESCO, 2017, pp. 115-116). Neste estudo, as pesquisadoras chamaram atenção pra “um momento ímpar no Brasil”, mas ressaltaram que outras iniciativas de mobilização das trabalhadoras do cinema já aconteceram em outras épocas no país, mesmo que raramente tenham figurado nos registros históricos.

Como partilhamos – inseridas/os nesses cenários apresentados – de nossas experiências localizadas em Pernambuco?

Para nós, da cadeia produtiva do audiovisual²⁰ do Estado de Pernambuco, dos índices apresentados quanto aos cinemas de “maior público” e “popularidade” no Brasil, nos foi delimitado o papel de espectadoras, e não nos sentimos imageticamente representadas, permanecendo ainda em números relevantes – e preocupantes – nas demais estatísticas apresentadas: seja enquanto parte de mais da metade da população brasileira, seja enquanto parte das trabalhadoras com salários inferiores aos dos homens brancos, e/ou enquanto vítimas das violências físicas e simbólicas a que somos submetidas em um sistema produtor de desigualdades.

Se as fazedoras de cinema não estão inseridas nas estatísticas do modelo de cinema clássico, com acesso ao mercado exibidor brasileiro, ou seja, as salas de cinemas comerciais – o que resulta nos públicos que estão sendo contabilizados –, por um outro lado, existem e resistem outros modos de fazer filmes: uma produção heterogênea, em que, em um meio estruturalmente masculinizado e machista, tem driblado situações de precariedade técnicas e orçamentárias, com resultados em números e qualidade.

¹⁹ O filósofo e sociólogo Boaventura de Sousa Santos, entre outros/as sociólogos/as e cientistas-políticos têm avaliado enquanto “golpe parlamentar” o conhecido “golpe” que sofreu a presidenta eleita Dilma Rousseff, em 2016. Segundo o pensador, “[...] Estou absolutamente convicto de que se trata de um governo ilegítimo [referindo-se a Michel Temer] e de que estamos diante de um golpe parlamentar. O perfil é de um golpe parlamentar [...] sem qualquer alteração constitucional, sem qualquer ditadura militar, interromper realmente o processo democrático. [...]”. Entrevista concedida para a editora Boitempo. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/06/02/boaventura-contra-o-golpe-parlamentar-no-brasil/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

²⁰ A cadeia produtiva do audiovisual constituída pela rede de profissionais que concebem o processo coletivo do cinema para além do filme materializado.

Pernambuco é um dos polos cinematográficos do Brasil de maior destaque, com as políticas culturais do Estado ocupando o segundo lugar em apoio às produções cinematográficas – curtas e longas-metragens –, ficando atrás apenas do Rio Grande do Sul, segundo o último levantamento de indicadores sociais do IBGE²¹.

Com uma produção fílmica de baixo orçamento – comparado aos filmes que atingem as maiores bilheterias –, o cinema feito em Pernambuco²² tem se sobressaído pelas suas potências estéticas e políticas, aliadas à qualidade técnica. Como resultado, vem conquistando públicos de mostras e festivais, e da crítica de cinema Brasil afora. No âmbito acadêmico, é relevante a pesquisa que contempla as cinematografias de uma produção fílmica realizada no Estado, no entanto, ainda concentrada no interesse pelas cinematografias de diretores homens.

Importante ressaltar que o nosso campo de estudo situa-se no âmbito da produção do cinema independente. Sendo assim, se faz necessário um entendimento a qual modelo de “independência” nos referimos para esses cinemas, já que, ao mesmo tempo que tratamos de um cinema que dizemos ser “independente”, também os relacionamos aos mecanismos de fomento e incentivos públicos via políticas de cultura.

A pesquisadora Anita Simis (2018) chama atenção para a definição do cinema independente brasileiro em dois momentos: até o final dos anos 1980, “independente” estava relacionado a um desenvolvimento autônomo. A partir da década de 1990 mudou, e se associou a uma produção cujos recursos de fomento não eram provenientes das grandes empresas de comunicação.

A autora, em seu artigo *Cinema Independente no Brasil*, problematiza sobre as reais possibilidades da autonomia dos filmes independentes das linhas de fomento governamentais, e defende que para o cinema se tornar autossustentável é preciso que haja um projeto de política pública também voltado à formação de público (SIMIS, 2018, p. 3).

²¹ Segundo informações do suplemento de Cultura do Perfil dos Estados e Municípios Brasileiros 2014 (Estadiv/ Munic), em 2014, 24 dos 27 estados e 6% dos 5.570 municípios brasileiros apoiaram a produção de 1.849 filmes. Rio Grande do Sul (60 filmes), Pernambuco (54 filmes) e São Paulo (42 filmes) foram os destaques entre os estados. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/9611-estadiv-munic-cultura-em-2014-estados-e-municipios-apoiaram-a-producao-de-1-849-filmes>
[/https://www2.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura_2014/default.shtm](https://www2.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura_2014/default.shtm). Acesso em: 20 de julho de 2018.

²² A reivindicação pelo não uso do termo “cinema pernambucano” em prol da afirmação de que o cinema “feito em Pernambuco” é o cinema brasileiro – o que se opõe ao regionalismo de outras épocas – parte de uma maioria de cineastas contemporâneas/os em atividade no Estado.

A escolha desse recorte de pesquisa dialoga diretamente com o cinema mais recente que está sendo produzido em Pernambuco, marcado pela perspectiva da autoria feminina, com processos de criação que tensionam o modelo de política de autor instituída, assim como com as formas de representação convencionais, em que se concebeu uma ideia unívoca de ser feminina, o que implica o apagamento das diferenças. Para tanto, transitamos pelos percursos das mulheres no campo cinematográfico desde os primeiros cinemas, para entendimento de como se deu o fazer fílmico pela perspectiva de uma autoria feminina, na historiografia do cinema em Pernambuco, assim como para a (re)constituição dessa memória, já que constatamos a predominância de uma via única, de viés masculinizado nos registros oficializados.

As articulações políticas das trabalhadoras do cinema em Pernambuco têm acontecido tanto internamente, por processos colaborativos que envolvem desde entidades da sociedade civil – que são representativas do setor cinematográfico –, como têm contribuído para a formação de coletivos de cinema. Articulações essas que acontecem no campo das micropolíticas, com desdobramentos que vão intervir diretamente nas ações do Estado, assim como contribuir para a construção de políticas públicas de cultura no setor cinematográfico.

Assim, dialogamos com a concepção de políticas públicas enquanto um dever do Estado democrático, cujo papel não é produzir cultura, mas formulá-las com participação efetiva dos setores da cultura, assim como fomentá-las e prover meios para sua produção e difusão que as distinguem das políticas estatais. O que significa que o Estado “não é único ator [nesse processo] e que as políticas públicas de cultura são o resultado da complexa interação entre agências estatais e não estatais” (RUBIM, 2010, p. 10). Em uma definição ampla, ao mesmo tempo que concisa, Anita Simis expõe:

Entendo a política cultural como parte das políticas públicas. É verdade que a expressão *política pública* possui diversas conotações, mas aqui genericamente significa que se trata da escolha de diretrizes gerais, que têm uma ação, e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o alcance do interesse público pelos melhores meios possíveis, que no nosso campo é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão (SIMIS, 2007, p. 133).

Esse processo de colaboração da sociedade civil organizada, na formulação das políticas do setor, tem sido reconhecido pela Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Secult/

Fundarpe) como um regime de cogestão²³, o que tem acontecido através da proposta de interlocução da sociedade com o Estado. Em Pernambuco, essa participação das representações artísticas se dá principalmente no âmbito dos conselhos de cultura. No decorrer do trabalho explicitamos melhor essa relação.

Nessa etapa introdutória da dissertação, considerei fazer minha intervenção em primeira pessoa, já que estou inserida no campo de estudo que propus investigar. Atuo na produção, pesquisa e ações formativas para o cinema e audiovisual desde 1997. Entre 2006 e 2007 compus a equipe de uma ação de política pública do Governo Federal – o projeto Programadora Brasil²⁴ –, vinculado à Secretaria do Audiovisual, do Ministério da Cultura (SAv/MINC), no Governo Lula (2003-2010).

Pernambucana, há anos fora do Estado, retornei em 2008, quando fui morar em Caruaru, no Agreste pernambucano, cidade onde nasci. No ano seguinte, em 2009, a partir de um edital federal da ação do Cine Mais Cultura²⁵, elaborei um projeto de cineclube para uma associação de artesãos. Aprovado o Cine Alto do Moura²⁶, deu-se, então, o início da minha incursão prática no cinema e audiovisual de Pernambuco, até os dias atuais, o que inclui esta pesquisa.

Entre minhas motivações e justificativas para a realização desse estudo, estão as experiências partilhadas, como cineclubista, pesquisadora e educadora no campo do cinema e audiovisual, tanto promovendo e participando de debates como nas

²³ “Através de processos democráticos, como escutas e fóruns, a gestão da política cultural em Pernambuco incentiva o controle social enquanto instrumento efetivo de participação popular. Sempre respeitando o acúmulo político dos militantes da cultura, o objetivo é democratizar e regionalizar a política pública, mantendo diálogo constante com os diversos agentes culturais [...]”. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/fundarpe/politica-cultural/cogestao/>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

²⁴ Trabalhei na Programadora Brasil na primeira fase de lançamento do projeto com pesquisa e produção de conteúdo do cinema brasileiro clássico e contemporâneo durante as gestões de Orlando Sena (Secretário do Audiovisual), Gilberto Gil (Ministro da Cultura), entre o final do primeiro mandato e início do segundo governo Lula (2003-2010). O site oficial da Programadora Brasil foi tirado do ar com a estagnação do projeto em 2013, com Ana Paula Dourado Santana como Secretária do Audiovisual e Ana de Holanda, Ministra da Cultura, na primeira gestão do Governo de Dilma Rousseff (2011-2014). Informações sobre a Programadora Brasil. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/programas8/-/asset_publisher/QTN9rjJEclbg/content/programadora-brasil-lanca-206-filmes-em-dvd-para-exibicoes-publicas-398917/10889. Acesso em: 30 de julho de 2018.

²⁵ Programa Cine Mais Cultura Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>. Acesso em: 11 de julho de 2018.

²⁶ A partir do Edital do Programa Mais Cultura, lançado em 2009, idealizei e propus junto à comunidade do Alto do Moura, bairro de artesãos em barro, de Caruaru, um projeto de cineclube. Então, formatamos o projeto do Cine Alto do Moura e submetemos à Ação Cine Mais Cultura. O projeto está vinculado à Associação dos Artesãos em Barro e Moradores Alto do Moura que também é Ponto de Cultura.

articulações políticas e na construção das políticas públicas para o setor do cinema e audiovisual do Estado, e do Sistema Municipal de Política Cultural de Caruaru²⁷.

Neste trabalho estão presentes não só os dois anos da pesquisa, por incursões teóricas, reflexões e trocas da vivência acadêmica, mas, também, o meu referencial da mulher em trânsito e no transitar, de uma trabalhadora do cinema e da cultura, desde 1997, e que desde 2009 tem participado ativamente da cadeia produtiva do cinema e audiovisual em Pernambuco.

O recorte para esse estudo investigativo foi impulsionado por essa experiência do encontro com mulheres que fazem cinema em Pernambuco e na busca por um entendimento de um cenário cujas trajetórias foram marcadas pelos apagamentos na história. Ou seja, uma (re)constituição memorialística das realizadoras, para nos situarmos no momento presente do cinema com mulheres, no Estado. Um cinema marcado pela perspectiva da autoria feminina, que é heterogênea e está em movimento.

Em 2014 foi sancionada a Lei 15. 307 de 04 de junho, a Lei do Audiovisual PE²⁸, que “disciplina a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do Estado de Pernambuco e cria o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco” (PERNAMBUCO, 2014, p. 1). O Conselho Consultivo Audiovisual é composto de forma paritária por membras/os da sociedade civil – representações eleitas pelo setor – e do Governo que indica membras/os das secretarias que atuam na transversalidade com o Audiovisual²⁹. Desde 2007, o Estado já contava com um edital de fomento exclusivo para o setor, o Funcultura Audiovisual³⁰.

Participei, desde a reivindicação à elaboração da Lei do Audiovisual PE, assim como da sua regulamentação. Na época, representante da diretoria da Federação

²⁷ Participei da construção da Lei 5.406/2014. Titular Linguagem Audiovisual Conselho Municipal de Política Cultural/ Caruaru (2015 – 2016).

²⁸ Link da Lei do Audiovisual PE disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/06/Lei-15.07-de-4-de-junho-de-2014-audiovisual-PE.pdf>. Acesso em: 08 de julho de 2018.

²⁹ Criado com a Lei 15.307/2014 – a Lei do Audiovisual de Pernambuco – o conselho é composto por 18 membros efetivos e 18 suplentes, de forma paritária, com representações governamentais e da sociedade civil. O Conselho tem a finalidade de proporcionar a participação democrática da sociedade no desenvolvimento de políticas públicas que garantam a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no Estado. Os membros têm mandato de dois anos, podendo ser reconduzidos, uma única vez, por igual período. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/audiovisual/sobre/conselho-consultivo-de-audiovisual/>. Acesso em: 13 de março de 2018.

³⁰ O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) tem sido o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Implantado pelo Governo de Pernambuco, a partir do diálogo continuado com a sociedade civil, o Funcultura tem sido a principal ação de política cultural voltado para o setor cinematográfico local. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/>. Acesso em: 13 de março de 2018.

Pernambucana de Cineclubes (FEPEC)³¹ e membro titular da Setorial Audiovisual do Agreste, macrorregião do Estado em que morava. Logo após a lei sancionada, tornei-me conselheira titular pela sociedade civil do Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco³².

O cenário local que antecedeu a criação da Lei foi de articulações no campo das micropolíticas, que envolveu a sociedade civil organizada e representantes indicadas/os pelas entidades associativas e setoriais do audiovisual de Pernambuco (com representações das regiões Agreste, Sertão e Zona da Mata). Sendo essas entidades: a Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas de Pernambuco/Associação Pernambucana de Cineastas (ABD-Apeci), a Federação Pernambucana de Cineclubes (FEPEC), o Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual – Subsede Pernambuco (STIC PE).³³ A mobilização intensificou-se às vésperas de transição dos governos estaduais e federal em que o então Governador Eduardo Campos, na sua última gestão, antecipava sua saída para candidatar-se à presidência do Brasil³⁴.

Entre os princípios que norteiam a Lei do Audiovisual PE destaco os que regem a seção 1 do artigo 2º, em que vão influir diretamente para esse estudo:

I liberdade de expressão e criação artística, vedada qualquer espécie de censura; II expressão da diversidade cultural; III inovação; IV transparência nos processos de seleção dos produtos incentivados e na destinação dos recursos para o audiovisual; e V respeito à igualdade de gênero, raça e etnia, e inclusão das diferenças (PERNAMBUCO, 2014, p. 1).

No ano de 2015, a mobilização das trabalhadoras/es do cinema no Conselho Consultivo do Audiovisual através conselheiras/es do audiovisual pela sociedade civil e da auto-organização das trabalhadoras do cinema, conquistamos pontuação nos quesitos

³¹ Na época estava como presidenta da Federação Pernambucana de Cineclubes (FEPEC). Disponível em: <https://fepec.wordpress.com/2015/12/18/gestao-fepec-bienio-20162017/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

³² O processo aconteceu via eleição/indicação em que debatemos entre nós, do Setor Audiovisual Agreste as representações da sociedade civil no primeiro biênio do Conselho Consultivo do Audiovisual PE. Também participei da articulação para as representações pelo Setor do Cineclubismo. Posse da primeira gestão do Conselho Consultivo do Audiovisual PE. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/audiovisual/conselho-consultivo-do-audiovisual-toma-posse/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

³³ Entre as principais frentes de luta estavam a garantia de um piso mínimo quanto cuja a referência foi o recurso disponibilizado em 2014 (R\$ 11.500,00, relativo ao fundo) e implementação/ regulamentação do Funcultura Audiovisual, a desburocratização do processo de participação do Edital, visando mais participação de seguimentos audiovisuais ainda de fora dos processos seletivos assim como a inclusão de políticas afirmativas.

³⁴ Já candidato à presidência da República, Eduardo Campos sofreu um trágico e fatal acidente de avião, em 13 de agosto de 2014.

mulheres e raça para o Edital do Audiovisual - Funcultura PE. Em 2016, também como resultado da participação da sociedade civil, mais uma conquista: a inclusão de cotas para negras/os.

Ainda em 2015, uma série de fatores também foi mobilizadora da auto-organização das mulheres do/no campo cinematográfico, em Pernambuco. Desde os avanços do conservadorismo das políticas no âmbito nacional, que contribuíram para uma mobilização local e não mais aceitação do conservadorismo presente na cultura do Estado, mais especificamente – no caso do nosso campo de estudo – na estrutura machista do cinema em Pernambuco, não por acaso, “popularmente” conhecido pela expressão masculinizada como cinema de *brodagem* (NOGUEIRA, 2014).

Entre os acontecimentos está a polêmica em torno da Mostra Cinema de Mulher, em março de 2015, Recife, que trouxe à tona uma série de comentários conservadores e machistas, partindo do próprio meio audiovisual, assim como as intervenções desrespeitosas – também com comentários preconceituosos, misóginos – durante o lançamento do filme *Que horas ela volta* (2016), da cineasta paulista Anna Muylaert através dos seus convidados, os cineastas Claudio Assis e Lirio Ferreira, no momento do debate.

O fato ocorrido, tanto foi uma demonstração da ambiência estruturalmente machista do cinema local, como, também, esteve entre os impulsionadores de uma auto organização das mulheres do cinema no Estado, desde as profissionais, como as estudantes, cineclubistas, pesquisadoras e mesmo espectadoras do cinema. Assim, ainda em 2015 foi criado o coletivo *Quebrando Vidraças – Desconstruindo o Machismo no Audiovisual PE*. Como desdobramento dessas mobilizações, inserido em um momento crítico da política nacional, às vésperas do golpe parlamentar sofrido pela Presidenta Dilma Rousseff, surge o MAPE – Mulheres no Audiovisual de Pernambuco³⁵, em 2016, coletivo este que vigora nos dias atuais.

A presente pesquisa pretende contextualizar historicamente a categoria mulheres, para então (re)constituir suas trajetórias e protagonismos no cinema. Com foco nas mulheres que fazem cinema em Pernambuco, partimos de uma (re)memoração da inserção das trabalhadoras de cinema nas primeiras movimentações de cinema, atravessando o século XX – o “século do cinema” – para se pensar a cena contemporânea do cinema com mulheres, que está em movimento, em Pernambuco.

³⁵ Perfil do *facebook* do MAPE com vídeos, ações e programação. Disponível em: https://web.facebook.com/mulheresnoaudiovisualpe/?_rdc=1&_rdr. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

Cenário, o qual, se estabelece o diálogo com as articulações políticas, a auto-organização e políticas públicas de cultura.

No atravessamento pelo século XX, até a década de 1980, há uma predominância de uma ambiência masculina e masculinizada da produção cinematográfica em Pernambuco. Realidade essa que constatamos considerando – e desconfiando – a ocultação, e mesmo exclusão, de realizadoras na passagem do século, principalmente do final da década de 1970 à 1990. A evidência da atuação das mulheres na cadeia audiovisual de Pernambuco, já na entrada dos anos 2000, não consegue transformar seu estado de invisibilidade. Uma produção filmica que cresce gradativamente, sobre a qual vamos compor um panorama geral na subseção da cena contemporânea desse estudo.

Se podemos perceber alguma transformação desse quadro, nos dias atuais, esse movimento ainda se dá lentamente. O que é fácil de entender quando pensamos a produção independente de cinema em Pernambuco e a sua repercussão nacional, e mesmo internacional. Quais os filmes e autorias que têm alcançado essa projeção? E essa pergunta não é feita de modo que implique a sobreposição dos filmes e suas autorias.

Esse campo não pode ser competitivo. A produção do cinema independente de modo geral enfrenta muitas dificuldades na sua inserção no mercado cinematográfico, assim como seu acesso ao público. A luta por um cinema mais inclusivo deve ser coletiva, entre mulheres e homens. A democratização do acesso dos filmes ao público contempla algumas linhas de ação, entre elas a equidade de gênero. O acesso ao mercado de exibição – fechado ao modelo da indústria de entretenimento – é um problema para a cinematografia independente de maneira geral. Por sua vez, ela ainda é muito mais excludente para os filmes feitos por mulheres. Vale ressaltar que nos referimos aos dados que dizem respeito às mulheres e homens trabalhadoras/es de cinemas com perfis profissionais e de produção filmica aproximados.

Em um território – físico e simbólico – com memória e história marcados pela sua ocultação e exclusão, optamos pela composição de traços da historiografia das mulheres, através dos feminismos e do cinema que as atravessaram, no contexto ocidental.

Partimos da (re)constituição de uma memória historiográfica – do século XX – em Pernambuco, para compormos um painel dinâmico e em movimento da cena contemporânea do cinema com mulheres, no Estado, para, então, elegermos um *corpus*

fílmico atravessado por experiências heterogêneas, desde as diretoras aos seus modos de produção.

Tratamos das políticas públicas que estão em vigor tanto no Estado de Pernambuco como nacionalmente, entretanto, no que tange o *corpus* desse estudo, damos ênfase à política de incentivo do Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco, o Funcultura Audiovisual PE³⁶, em razão da dimensão da sua inserção no Estado. O mesmo é gerido em uma proposta de cogestão, em que a participação da sociedade civil organizada, através do Conselho Consultivo do Audiovisual³⁷ tem pleiteado e alcançado conquistas pioneiras no Brasil, como ser o primeiro fundo estadual a ter uma política de cota e pontuação para mulheres, negras/os e indígenas.

A relação estabelecida com a delimitação do Estado de Pernambuco, enquanto espaço³⁸ geográfico em que atuamos, se dá de modo a conectar-se com suas paisagens vivas, interculturais e transculturais, reconhecendo as especificidades sociais e políticas de uma cultura heterogênea por essa perspectiva. Dessa forma, agindo a favor da desmitificação de uma suposta essência pernambucana.

A experiência no campo de pesquisa a cadeia produtiva do audiovisual de Pernambuco) implicou em inquietações que desafiaram a formulação de uma pergunta, não no sentido de produzir uma resposta, dado um estudo comprometido em acompanhar processos que estão em movimento, mas, que provoque o entendimento do contexto em que se dá o cinema de autoria feminina, situado em um campo heterogêneo do fazer fílmico. Neste sentido, a pergunta que orienta esse trabalho investiga:

Em que contexto social, histórico, político e cultural se articula o cinema feito por mulheres, no Estado de Pernambuco, cujos recursos expressivos e gestos estético-políticos atravessam os filmes materializados a partir de diferentes modos de produção?

A dissertação está organizada em três capítulos. As demandas constitutivas da interdisciplinaridade do campo de pesquisa estão apoiadas em diálogos teórico-

³⁶ Vinculado à Secretaria de Cultura e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – Secult/ Fundarpe.

³⁷ Compus o primeiro biênio (2014 – 2016) como conselheira titular do Setor Agreste no Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco que rege a Lei do Audiovisual PE – Lei 15.307/2014.

³⁸ Buscamos o conceito de espaço nos geógrafos Milton Santos (2008) e David Harvey (2005) com o propósito de estarmos nos relacionando com territórios geográficos enquanto cenários ativos. Milton Santos entende o espaço como: [...] algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente (SANTOS, 2008, p. 46).

metodológicos entre a teoria crítica feminista, estudos sobre cinema, estética, política, estudos culturais e pós-coloniais.

No capítulo 1, *Mulheres, trajetórias, cinema*, tratamos de uma contextualização histórico-social do pensamento crítico feminista, desde as suas origens no mundo ocidental à inserção da categoria mulheres no campo das Ciências, com foco na História. O intuito foi a compreensão da emergência do estudo da categoria mulheres nas ciências humanas e de como essa omissão lhes foi prejudicial enquanto sujeitos históricos. Essa parte do estudo fundamenta o recorte dessa pesquisa e é desenvolvido por uma perspectiva pós crítica dos estudos feministas que contempla as noções de identidade e diferença, criando uma interlocução com o cinema, enquanto uma tecnologia na sua relação com o social e a problematização de uma política representacional tal como foi estabelecida. As categorias interseccionais, com ênfase em raça e etnia, também são acolhidas fazendo coro às reivindicações do movimento feminista contemporâneo à urgência dessa inclusão.

Ainda nesse primeiro capítulo, também embasamos o recorte desse campo de estudo de um *cinema com mulheres*, enquanto uma noção propositiva e inclusiva, confrontando os lugares comuns da via do recorte dominante da representação, a qual deixou de lado a dimensão da participação das mulheres no cinema. Assim sendo, criamos um breve panorama das primeiras incursões de cineastas no campo cinematográfico no período do cinema silencioso ocidental, como uma contribuição – e contextualização desse campo – de uma memória marcada por invisibilidades na historiografia clássica do cinema.

Foram contribuições teóricas norteadoras para esse capítulo, os pensamentos de Joan Scott (1992), Teresa de Lauretis (1993; 1994), Judith Butler (2017), Stuart Hall (2000), Avtar Brah (2006), Carla Ludmila Maia Martins (2014), Trinh T. Minh-Há (2014; 2015), Laura Mulvey (1983), Djamila Ribeiro (2017), entre outros aportes teóricos que recorreremos para compor essa parte do estudo.

No capítulo 2, *Por um cinema com mulheres em Pernambuco*, iniciamos nosso trabalho com o *corpus* desse estudo, dividido em dois subcapítulos. Para isto, realizamos uma imersão na pesquisa pelas historiografias do cinema local e nacional, desde os chamados primeiros ciclos do cinema pernambucano até chegarmos à contemporaneidade. Uma reinstituição memorialística até então inédita da participação feminina no cinema em Pernambuco é realizada nessa etapa do trabalho, com uma pesquisa que atravessa o século XX. As marcas da memória também ajudam na

constituição, assim como na compreensão da cena contemporânea de um cinema com mulheres em Pernambuco, de um cenário cinematográfico em movimento e em transformação, o qual compomos no segundo subcapítulo dessa seção.

Rastros e traços de um certo cinema em Pernambuco constituem essa trajetória a qual fomos investigar. “Rastros”, porque na sua historiografia, as mulheres – como em outros campos do conhecimento e as artes – não só foram invisibilizadas como foram excluídas pela/da história. No estudo, nosso intuito não foi nos ater aos números, o que pretendemos é apontar os “traços” firmes das trajetórias das fazedoras de cinema em Pernambuco, as suas histórias do passado e do presente, vislumbrando perspectivas oriundas dos agenciamentos coletivos.

Traçamos um painel vivo das movimentações nas dimensões macro e micropolíticas das mulheres em articulação na cadeia produtiva do cinema e audiovisual e dos acontecimentos que lhes atravessam na contemporaneidade. Uma etapa da pesquisa, que contempla desde o que já foi concretizado ao que está em processo, em vias de ser materializado, sendo ainda estabelecido um diálogo contínuo com as políticas públicas do cinema e audiovisual, enquanto impulsionadoras da realização cinematográfica no Estado.

Para a composição desse capítulo, recorremos aos aportes teóricos e pesquisa de Alexandre Figueirôa (1994; 2000), Paulo Emílio Sales Gomes (1980), Luciana Correia de Araújo (1997, 2013, 2017), Claudio Bezerra (2001), Karla Holanda (2008), Anita Simis (2017, 2018), Lucia Nagib (2012), Carla Ludmila Maia Martins (2015), entre outras/os autora/es cujas contribuições foram de relevante importância no respaldo dessa etapa da pesquisa.

Coube ao último e terceiro capítulo, *O documentário com mulheres em Pernambuco – três experiências filmicas atravessadas pela diferença*, tratar de uma análise do *corpus* filmico para a dissertação: *Mãos de Barro – cultura viva das louceiras Pankararu* (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016), *FotogrÁFRICA* (Tila Chitunda, 2016), *Câmara de Espelhos* (Déa Ferraz, 2016). Acompanhando a cena contemporânea do cinema em Pernambuco, os três documentários foram finalizados em 2016.

A escolha das cineastas buscou o encontro com mulheres, suas experiências de vida e modos de produção diferentes. Um cinema em diálogo com as reivindicações e políticas públicas do audiovisual, as quais são impulsionadoras da realização

cinematográfica no Estado. Abordamos a interseccionalidade do gênero, elegendo – entre outras possibilidades pertinentes – raça, etnia e classe.

Com esse recorte, pretendemos nos aproximar de produções fílmicas que desafiam e rompem com a representação hegemônica e convencional – seja das mulheres que filmam, seja dos sujeitos que são filmados.

Com o propósito de conseguirmos abarcar os três documentários para esse estudo, recorreremos a uma metodologia de análise que possibilita pensar a estética da obra documental pelos atravessamentos de um real (re)inventado, contrário à ideia das imagens acabadas, totalizantes de mundos e seus roteiros fechados. Uma análise aberta a partir da forma dos filmes, sem dissociá-las dos seus contextos sociais e históricos. Assim, propomos focar nos recursos expressivos de cada obra, seus modos próprios de produção e gestos políticos inscritos nas imagens.

Trabalhamos com a dimensão estética nos três filmes documentários, amparada no conceito de estética e política em Rancière (2005; 2010), o qual influenciou a concepção de *comunidade de cinema*, por Cesar Guimarães (2015), formulação teórica essa norteadora desse último capítulo da dissertação.

Sobre o documentário brasileiro contemporâneo e a partir de cada filme – e seus modos singulares de produção –, também traçamos diálogos com outras importantes autorias e suas formulações teóricas do cinema, como: Jean Louis Comolli (2001; 2008; 2016), Bill Nichols (2012), Cesar Migliorin (2008), Claudia Mesquita e Consuelo Lins (2008), Roberta Veiga (2008), Mohamed Bamba (2012), entre outras caras contribuições.

CAPÍTULO 1 MULHERES, CINEMA, TRAJETÓRIAS

O “feminismo tem origens milenares, que remontam a figuras míticas, como Lilith, as guerreiras amazonas e as peças clássicas como Lisístrata” (STAM, 2003, p. 193). Assim como também, em algum momento, já tomamos conhecimento de sociedades matriarcais, sejam nos continentes para além do ocidente, seja em outras culturas, a exemplo de etnias indígenas no Brasil, em que, mais adiante – no recorte do *corpus* fílmico que realizamos –, vamos nos deparar.

Entretanto, o suporte teórico desse estudo envolveu um recorte predominantemente ocidental, em que os trilhares, até recentemente clandestinos e às margens de uma tradição científica, situam os limites de registros bibliográficos aos quais temos acesso.

1.1 Sujeitos do(s) feminismo(s): processos históricos

A tardia inserção das categorias mulheres e relações de gênero no campo das ciências e História dificultou todo um processo de pesquisa nesse campo de conhecimento, o que prejudicou em muito o avanço das discussões, contrastando com o debate profícuo da atualidade. A história tradicional, sob forte influência do iluminismo, atribuiu um caráter universal à categoria homem de um determinado perfil, que as historiadoras brasileiras Joana Maria Pedro e Raquel Soihet expõem:

Acreditava-se que, ao falar dos homens, as mulheres estariam sendo, igualmente, contempladas, o que não correspondia à realidade. Mas, também, não eram todos os homens que estavam representados nesse termo: via de regra, era o homem branco ocidental. Tal se devia à modalidade de história que se praticava, herdeira do Iluminismo (SOIHET e PEDRO, 2002, p. 04).

Uma historiografia sobre os primórdios do feminismo passou a ser levantada a partir da década de 1980 e se situou em torno dos anos 1750, a qual esteve restrita aos fatos ocorridos ao Reino Unido e Estados Unidos (TILLY, 1994). Através de Ana Catarina Pereira (2016), no estudo realizado para sua tese de doutorado, que deu origem ao livro *A mulher cineasta – da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, sobre mulheres do cinema em Portugal, nos deparamos com um relato que a autora situa nas origens do feminismo ocidental. No período da Revolução Francesa, quando proclamado os princípios de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, em 26 de agosto de

1789, também é aprovada a primeira Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. No ensejo das reivindicações dos homens pelos direitos fundamentais, direitos penais, direitos à liberdade, à propriedade e à liberdade religiosa, entre outros. Algumas mulheres também foram estimuladas a denunciarem as injustiças e discriminações que sofriam nas esferas públicas e também a reivindicarem direitos, como acesso à justiça, educação e trabalho.

No entanto, o retorno da “justiça” às mobilizações das mulheres demonstrou na época que os princípios “liberdade, igualdade e fraternidade” estavam restritos ao sujeito universal, o homem, sobre o qual Stuart Hall (2004) reflete como uma concepção individualista do sujeito moderno, no que se referia a uma identidade masculina. Não só o não acesso aos direitos, como também punição ao reivindicá-los, foi o que levou a escritora e militante francesa Olympe de Gouges à condenação e morte por guilhotina quando propôs a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, em 1793, e defendia:

[...] a capacidade de raciocínio da mulher, bem como a de tomar decisões morais. Entre os desafios lançados pela Declaração, os mais polêmicos seriam a afirmação de que as mulheres, como cidadãs, deveriam ter liberdade de expressão e, portanto, deveriam poder revelar a identidade dos pais dos seus filhos, outorgando os mesmos direitos a filhos legítimos e a bastardos (PEREIRA, 2016, p. 26).

A luta pela conquista de direitos e a gravidade da injustiça sofrida que ocasionou a morte da ativista francesa surtiu efeito em parte da população das mulheres, que deu continuidade às reivindicações, quando da “criação das primeiras associações de ativistas feministas, na França” (PEREIRA, 2016, p. 27). Não só o sujeito do Iluminismo era descrito como masculino, como ele era homem.

Paralelamente às articulações das mulheres na França, entre as primeiras mobilizações feministas no Ocidente, aconteceram movimentações das mulheres no Reino Unido e em 1792 é publicada *Reivindicações dos Direitos das Mulheres* (tradução nossa).³⁹ De autoria da inglesa Mary Wollstonecraft, a obra propõe igualdade de oportunidades para mulheres e homens no trabalho, política, educação assim como critica o tratamento dado às mulheres quanto ao papel de submissão que lhes é atribuído. Em meados do século XIX, o Reino Unido, assim como os Estados Unidos, dá início ao movimento sufragista pelo direito das mulheres ao voto.

³⁹ *Vindication of the Rights of Woman*. A íntegra do documento em inglês disponível em: <http://pinkmonkey.com/dl/library1/vindicat.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

A Revolução Industrial repercutiu gradualmente pelo Ocidente e marcou a entrada das mulheres no mercado do trabalho. As jornadas exaustivas de trabalho, baixos salários, entre outras difíceis condições para as trabalhadoras do sexo feminino, eclodiram no aumento das mobilizações feministas e as aproximaram do operariado em geral e dos movimentos políticos de esquerda.

As teorias contemporâneas se baseiam principalmente no feminismo do final do século XIX ao início do XX no Ocidente, quando – inserido no contexto apresentado aconteceu a chamada “primeira onda” do ativismo feminista com o sufrágio universal, no qual reivindicou-se os direitos fundamentais ao voto e à educação. No entanto, como afirma a pesquisadora brasileira Guacira Louro, os “objetivos mais imediatos [estavam] ligados ao interesse das mulheres brancas de classe média, e o alcance dessas metas” (LOURO, 1997, p. 02). Nesse sentido, nos deparamos com outro fator da época, como a luta de classes e contra o racismo.

Se houve uma oposição à escravidão por parte de uma ala do movimento feminista, contraditoriamente, mulheres negras e pobres também chegaram a ser rechaçadas pelo movimento homogêneo e classista de mulheres brancas. Nos Estados Unidos, os racismos que sofriam, impulsionaram as mulheres negras a também formarem seu “próprio movimento associativo”, em 1895. Sobre o que argumenta a ativista feminista afroamericana Angela Davis no seu livro *Mulheres, Cultura e Política*:

[...] as mulheres afroamericanas que instituíram esse movimento associativo nacional articularam princípios de natureza mais evidentemente política. Elas definiram como função primordial de suas agremiações a defesa ideológica e militante das mulheres negras – e dos homens negros – contra os danos causados pelo racismo. [...] quando o encontro foi convocado, as participantes declararam enfaticamente que, ao contrário de suas irmãs brancas, cujas políticas organizacionais eram seriamente maculadas pelo racismo, elas idealizavam um movimento aberto a todas as mulheres (DAVIS, 2017, p. 15).

A produção de desigualdades sociais também partiu de dentro do movimento feminista. Que passa por um processo de autocrítica com o tempo, ainda que na sua multiplicidade de experiências o que torna o movimento heterogêneo. Entretanto, se a interseção das categorias raça e classe passa a ser um tema urgente nos movimentos feministas a partir das décadas de 1980 e 1990, por sua vez, o feminismo negro já incorporava essas categorias no final do século XIX. Retomaremos essa reflexão mais adiante, nesse estudo.

As primeiras teorias feministas do final do século XIX para início do XX foram marcadas pelas lutas em torno da visibilidade da/s mulher/es. “A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tiveram como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito” (LOURO, 1997, p. 3). Mais adiante, nesse trabalho, iremos retomar e problematizar, uma certa noção de “representação”, que ao mesmo tempo esteve associado a uma luta política por visibilidade das mulheres, e afirmou uma ideia de homogeneidade feminina, a mesma reproduzida pela estrutura patriarcal a qual se opunha.

Se as próximas décadas serão marcadas pelos agenciamentos coletivos nas reivindicações por direitos que fundam novos campos de saberes, já havia uma produção intelectual anterior que também vem a influenciar na construção de conhecimento nos anos que seguiram e permanece referência nos dias atuais. A exemplo do livro *Segundo Sexo*, da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1949), que está entre as primeiras obras a desestabilizar as teorias essencialistas em que vinculavam a mulher ao sexo biológico, a uma identidade fixa. A autora na sua emblemática frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1949, p. 161), já abordava os processos de construção cultural que implicava nas marcas e vivências que constituíam esse ser feminino plural.

A chamada segunda onda do feminismo aconteceu entre o final dos anos 1960 e a década de 1970. Para além do ativismo social e político, o movimento esteve preocupado na construção de um campo de conhecimento teórico no qual destaque nesse trabalho a entrada da categoria de análise “mulheres”, com ênfase na perspectiva da História.

O ano de 1968 ficou conhecido como marco das reivindicações em que emergiram outros movimentos sociais no mundo. Um período que irá influenciar em todo um processo coletivo de transformação social. O feminismo da chamada segunda onda foi marcado pelo lema “o pessoal é político”, que marca um momento de enfrentamento dos movimentos de mulheres em que o cotidiano das relações sociais de gênero ganham um novo significado, “desde o trabalho doméstico e o cuidado das crianças, emprego mal pago e dependência econômica até a violência sexual e a exclusão das mulheres de centros-chave de poder político e cultural” (BRAH, 2006, p. 362). Em que o “pessoal” atravessado pela condição feminina em estratégia de ação coletiva também revelou suas contradições.

No âmbito dos movimentos sociais, ao mesmo tempo em que a maioria das causas políticas estavam em diálogo e uniram suas forças em prol às conquistas coletivas, cada movimento – das mulheres, dos gays e lésbicas, dos negros, entre outros reivindicava o direito às suas identidades sociais.

De acordo com Stuart Hall (2004), uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno esteve entre os provocadores da fragmentação do que seria reconhecida por uma identidade unificada e estável do sujeito cartesiano. O que resultou nas identidades “abertas”, “contraditórias”, “inacabadas”, que problematizaremos mais adiante nesse estudo. Hall situa o impacto causado pelo feminismo no pensamento ocidental do século XX – tanto como crítica teórica como movimento social – aos grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas do período. Sobre o qual o autor ressalta que o feminismo teve uma relação mais direta com o “descentramento do sujeito cartesiano e sociológico” quando questionou as distinções entre a vida privada e pública:

[...] abriu para a contestação política, arenas inteiramente novas da vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. [...] politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas) [...] Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres, expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela questão da diferença sexual (HALL, 2004, p. 45).

A inclusão da categoria de análise mulheres nas Ciências Humanas e Sociais, é influenciada pela eclosão de acontecimentos durante as décadas de 1960 e 1970, que também envolveu a classe acadêmica. Joan Scott (1992), ao revisitar a recente História das Mulheres, ressalta a emergência desse campo de estudo, o qual se deparou com sua complexidade e ambiguidade, que implicou “sua força política potencialmente crítica, uma força que desafia e desestabiliza as premissas disciplinares estabelecidas, mas sem oferecer uma síntese ou uma resolução fácil” (SCOTT, 1992, p. 77). A autora está entre as pioneiras nesse campo de estudo cuja origem, a partir dos anos 1960, nos Estados Unidos, está associada às campanhas feministas, tanto por melhores condições profissionais, como envolveu repensar e expandir os limites da história até então do “Homem Universal”.

Para Scott, “reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como

‘verdadeiros’ [...]” (SCOTT, 1992, p. 77). A historiografia moderna ocidental, narrada por uma vertente hierarquizada, que ocultou a história pela perspectiva das mulheres e/ou negros, indígenas, minorias sexuais, minorias culturais, entre outros grupos marginalizados, está incompleta e é parcial. E também incluiu a importância de se atentar para especificidades regionais e locais dos feminismos que acontecia em várias partes do mundo, assim como as variáveis da posição das mulheres quanto à diversidade, classe, raça, cultura, orientação sexual. As contribuições recíprocas entre a disciplina história e as ciências humanas que estudavam a categoria mulheres se deu em um contínuo processo com o movimento feminista e foram de fundamental importância para um amadurecimento teórico e mesmo de reinvenção no campo da produção de conhecimento.

Nos anos 1960 e 1970, a documentação levantada da realidade histórica das mulheres esteve associada à emergência do estudo desta categoria (as mulheres), cuja necessidade de reconhecimento perante as ciências tradicionais resultou em uma afirmação de uma cultura distinta das mulheres, e que foi importante para o discurso de uma identidade coletiva.

Se naquele momento havia um compartilhamento da experiência feminina que levasse em conta suas diferenças sociais, por um outro lado, também se presumia um sexo biológico e uma “certa” essência feminina. A afirmação de uma identidade em comum das mulheres estava relacionada a uma falta de visibilidade histórica, dada a opressão sofrida por elas, cuja representação – quando acontecia – seguia a via negativa, ao lhes atribuir uma imagem de subalternidade na sociedade. Foi afirmada uma diferenciação sexual entre mulheres e homens em que “a atenção à diversidade, à classe, à raça e à cultura produziu variações sobre o tema do patriarcado, mas, não obstante, fixou a oposição homem/mulher” (SCOTT, 1992, p. 84).

A historiadora Teresa de Lauretis (1994) enfatiza esta limitação quanto ao conceito de diferença sexual enquanto diferença do homem, dessa forma não saindo da “casa patriarcal”, se referindo à expressão da escritora americana-caribenha e ativista feminista Audre Lorde, o que:

“confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo [...] o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres [...] mais exatamente, as diferenças nas mulheres (LAURETIS, 1994, p. 207).

Do final de 1970, atravessando a década de 1980, o período foi marcado por tensões internas que provocaram um amadurecimento dos campos teóricos às políticas

feministas. Esse processo de (re)avaliação interna vai desestabilizar a ideia de uma essência feminina e direcionar uma atenção por alas do feminismo à noção de “diferença” e à sua análise. “Mulheres negras, índias, mestiças, pobres, trabalhadoras, muitas delas feministas, reivindicaram uma ‘diferença’ – dentro da diferença” (PEDRO, 2007, p. 287). Lauretis chama esse momento dos escritos feministas dos anos 1980 de “potencial epistemológico radical”, no qual a autora considera uma transformação, que vai:

[...] conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito portanto, múltiplo, em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p. 208).

Essa pesquisa se ampara conceitualmente nas (re)formulações teóricas feministas que questionaram pressupostos embutidos nas primeiras teorias feministas. Quando do final da década de 1980 e dos anos 1990, problematizam e rompem com uma ideia homogênea das categorias de análise “mulher” e “gênero” atreladas a um sexo biológico. Com obras que vão produzir deslocamentos em paradigmas até então estabelecidos. Mais adiante no texto, buscamos dar maior embasamento aos termos relacionais identidade e diferença.

No Brasil, desde os anos de eclosão da chamada segunda onda feminista estava instaurado o regime de ditadura militar (1964-1985). O ressurgimento do movimento feminista brasileiro está vinculado às lutas contra as opressões do regime militar e movimento pela anistia em 1970. Entre narrativas conflitantes e disputadas de grupos de mulheres na época, quanto às origens de retomada das lutas feministas, temos ao certo a repercussão de 1975 como o Ano Internacional da Mulher. Período esse que se deu início à Década da Mulher a partir da definição da ONU – Organização das Nações Unidas (PEDRO, 2007). Quanto ao feminismo no Brasil, retomamos outros traços desse período, ao abranger as trajetórias das realizadoras em Pernambuco, onde se situa o recorte dessa pesquisa.

1.2 Identidades sob rasuras, as diferenças importam

No seu livro *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*, a filósofa Judith Butler (2017) adverte sobre a problemática que envolve os termos política e representação. A reprodução da imagem da mulher – historicamente foi/é controlada por códigos de representação social estabelecidos por um sistema jurídico de poder. Desse modo, a representação enquanto função normativa da linguagem regulamenta e delimita o que é “verdadeiro” ou não para a categoria mulheres. A autora faz uma crítica à contradição da política de identidade da teoria feminista, fundada nas estruturas de poder que ao mesmo tempo se opunha e buscava emancipação, na qual reconhece uma transformação no interior da teoria feminista a partir das décadas de 1980 e 1990, quando o discurso feminista também passou a questionar e a debater essa concepção dominante da política representacional.

A investigação crítica das categorias fundacionais de sexo e gênero como efeitos das estruturas de poder a que Butler se dedica está amparada na concepção de genealogia desenvolvida por Foucault. Em que a autora expõe a recusa da crítica genealógica em tentar explicar uma verdade íntima e autêntica feminina, uma identidade sexual, sobre a qual considera que o sistema opressor ao qual foram submetidas já impediu que essas categorias (sexo e gênero) pudessem ser vistas por esses parâmetros essencialistas. Dessa forma, a origem e causa das categorias de identidade, parte de uma investigação a partir de “efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos são múltiplos e difusos” (BUTLER, 2017, p. 10). Nesse sentido, tanto a noção de “mulher” como de “feminino” – enquanto termos relacionais em uma estrutura binária de poder – não têm mais significados estáveis. A partir da ruptura com o pensamento que supunha uma base comum da identidade, outras formas de políticas feministas foram possibilitadas, não mais restringindo seus discursos quanto a uma política de identidades.

Butler expõe que as identidades fundadas nas estruturas de poder do sistema patriarcal excluem as mulheres que se reconhecem como “diferentes”, o que significa mulheres que não estejam nos padrões normativos das relações heterossexuais e étnicas raciais de um modelo eurocêntrico do homem branco, em que a mulher branca também se encontra. Se para a autora, a identidade é discursivamente construída, ela vai radicalizar na sua formulação quanto ao gênero, saindo do binarismo feminino e masculino para pensá-lo – o gênero – culturalmente construído. Embora, desenvolver o

debate sobre a performatividade de gênero⁴⁰ não seja o nosso foco nesse recorte do trabalho, é importante ressaltar a forte influência da filósofa nos dias atuais para a teoria pós crítica dos estudos feministas e de gênero. Nesse estudo, no entanto, intentamos refletir os termos relacionais “identidade” e “diferença”.

Stuart Hall (2000), no seu ensaio *Quem precisa de identidade?*, faz uma leitura da discussão de Butler em que ressalta a assertividade da autora quando argumenta que as identidades no contexto das suas origens remetem a um ideia unívoca e “funcionam por meio da exclusão, por meio da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos abjetos e marginalizados, aparentemente fora do campo do simbólico, do representável” (HALL, 2000, p. 129).

Sendo as identidades construídas dentro das relações de poder instituídas por uma concepção dominante, elas funcionam como marcadores da diferença, que excluem naquilo que não se reconhecem. O sujeito “outro”, “diferente” é subjugado e diminuído. No entanto, “identidade” e “diferença” são construídas a partir dessa inter-relação, não fora dela. O “exterior constitutivo” a que Butler (2017) se refere e no que Hall reflete:

[...] que será através do reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio a relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta que o significado positivo dos termos pode ser construído (HALL, 2000, p. 110).

Partindo dessas reflexões, que entendemos e nos relacionamos nessa pesquisa com a questão da identidade como um conceito “sob rasura”, assim como exposto por Hall (2000). O autor fundado na perspectiva desconstrucionista de Jacques Derrida, argumenta que o sinal da rasura indica um conceito que originalmente não é “mais bom de pensar”. Entretanto, enquanto não superado e um outro possa dar conta da sua complexidade, precisamos “pensar com eles – embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas” (HALL, 2000, p. 104).

Se criticamos a via única de uma produção cinematográfica masculina e masculinizada com predominância de um determinado perfil de homem – o branco e de orientação heteronormativa –, devemos questionar que cinema de autoria feminina defendemos e buscamos contemplar. Com alguns limites que tivemos – quanto à diversidade sexual, por exemplo – as potências estéticas do nosso *corpus* filmico estão

⁴⁰ O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade do sujeito” (BUTLER, 2017, p. 235).

atreladas a diferentes perfis de cineastas como seus modos de produção também marcados pela/s diferença/s.

Nesse contexto, e para além dele, nos foi imprescindível atentar para a intersecção de raça e gênero. Entendemos – e aqui, para além de aportes teóricos e dados estatísticos, está a minha experiência pessoal de mulher branca – que o preconceito racial e de classe, que estão interligados, é ampliado na discriminação das mulheres.

Assim como demonstrados na introdução da dissertação, dados estatísticos, quando se referem às mulheres, revelam que em situações subalternas – como nos casos de violências simbólicas e físicas – os números de mulheres são maiores que os de homens, em que o fator raça vai implicar em números ainda maiores de mulheres negras. Inversamente, no acesso aos direitos como educação, trabalho, saúde, cultura em que as mulheres têm menos acesso que os homens, mulheres brancas são mais beneficiadas, nesses aspectos, que as mulheres negras. Vale ressaltar que entre os homens a questão da raça também irá influenciar de forma semelhante, em que homens brancos tem mais acesso a direitos do que homens negros.

Se, quando chegamos ao cinema, com base no estudo divulgado pelo GEMAA, entre 1970 e 2006, o percentual de 2% dos filmes de longas-metragens de bilheterias com mais de 500 mil espectadoras/e, foram dirigidos por mulheres brancas, o fator raça implicou em um percentual zero, ou seja, nenhum filme com orçamento e público maiores foi dirigido por uma mulher negra. No caso da mulher indígena, sequer existe algum dado para gerar estatística.

A emergência da compreensão da articulação e intersecção de raça, etnia, gênero entre outras, como classe, religião, nacionalidade, funda-se em realidades que comprovam a influência dessas categorias de diferenciação em diversas instâncias sociais. Se essa urgência esteve refletida no debate internacional do final da década de 1990, nos anos 2000 “a utilização dessas categorias está amplamente difundida” (PISCITELLI, 2008, p. 263). A articulação e intersecção, enquanto termos relacionais, não se sobrepõem às categorias de análise nem funcionam de forma complementar e/ou hierarquizada, assim como não são idênticas entre si, muitas vezes, inclusive, sendo contraditórias. Elas se inserem em um contexto em que as experiências vivenciadas por meio dessas categorias não se dissociam umas das outras. Sobre o que reflete a socióloga Fernanda Piscitelli:

É importante destacar que já não se trata da diferença sexual, nem da relação entre gênero e raça ou gênero e sexualidade, mas da diferença, em sentido amplo para dar cabida às interações entre possíveis diferenças presentes em contextos específicos (PISCITELLI, 2008, p. 266).

Vamos ao encontro do pensamento da socióloga pós-colonial Avta Brah⁴¹ (2006), que examinou categorias conceituais – com ênfase em raça, etnicidade, gênero e sexualidade – para a teorização da diferença, com foco nas discussões feministas na contemporaneidade. A autora, que é contrária às teorias essencialistas e reducionistas as quais também problematiza, defende que “os feminismos negro e branco não devem ser vistos como categorias essencialmente fixas e em oposição, mas antes como campos historicamente contingentes de contestação dentro de práticas discursivas e materiais” (BRAH, 2006, p. 331).

O trabalho em conjunto entre mulheres, sejam negras, indígenas, brancas, transexuais, pressupõe práticas e teorias não racistas, com respeito às singularidades de cada grupo social. Em que, com foco na representatividade das mulheres no cinema – nosso recorte –, podemos pensar a desconstrução do imaginário influenciado e mesmo “construído” a partir das imagens hegemônicas de um modelo de cinema e audiovisual industrial, que reproduz, predominantemente, as relações de poder por uma via única. Brah desenvolve uma teoria que ressalta “a importância de uma macro-análise que estude as inter-relações das várias formas de diferenciação social [...] mas sem necessariamente derivar todas elas de uma só instância determinante” (BRAH, 2006, pp. 331-332).

A autora reflete e sugere quatro conceituações para a diferença, sobre as quais citamos abaixo suas características que consideramos relevantes para esse trabalho sem a intenção de desenvolver de forma mais aprofundada. Entretanto, nos aproximamos desses conceitos na contextualização desse trabalho de pesquisa:

“Diferença como experiência”, que considera a experiência como conceito chave do feminismo, a “experiência não reflete de maneira transparente uma realidade pré-determinada, mas é uma construção cultural” (BRAH, 2006, p. 360). Brah é contrária a uma ideia de sujeito da experiência o qual já estaria constituído, “a experiência é [este] lugar da formação” (BRAH, 2006, p. 360), assim como é o lugar da contestação das

⁴¹ Avtar Brah nasceu na Índia, cresceu em Uganda de onde fugiu com a família antes que Idi Amin expulsasse os asiáticos do país, estudou nos Estados Unidos e morou depois na Inglaterra, onde se envolveu nos movimentos feministas, anti-racistas e nas tentativas socialistas de imaginar um mundo democrático (PISCITELLI, 2008).

diferenças naturalizadas, tidas como “certas” a partir de valores e normas instituídos em espaços de dominação que legitimam a desigualdade, a partir do movimento de contestação e interrogação que se faz possível uma força política pela mudança. O que implica “um espaço discursivo onde posições de sujeito e subjetividades diferentes e diferenciais são inscritas, reiteradas ou repudiadas” (BRAH, 2006, p. 360), nesse contexto, em que também será possível a construção cultural de “histórias coletivas”.

“Diferença como relação social” se refere à ideia de experiência coletiva compartilhada e diferença como termos relacionais sendo “constituída e organizada em relações sistemáticas através de discursos econômicos, culturais e políticos e práticas institucionais” (BRAH, 2006, p. 362). A autora, tanto dialoga com a noção de “comunidade imaginada” em Benedict Andersen, enquanto um grupo/comunidade de sentimento – seja constituída em encontros físicos e/ou virtuais – contribuindo dessa forma para a construção de “identidades de grupos”, como expande essa noção quando apresenta a concepção de Donna Haraway, em que entende que as relações sociais podem ser constituídas e acontecer em todos os lugares – dispersos ou interligados – através das tecnologias de comunicação e biotecnologias, que “incorporam e reforçam novas relações sociais para mulheres [e outros] em todo mundo...” (HARAWAY *apud* BRAH, 2006, p. 364).

“Diferença como subjetividade” parte da discussão em torno da problematização das verdades universalizadas das narrativas canônicas eurocentrizadas, que entende o sujeito racional enquanto um ser unificado vinculada à concepção de Homem universal. Brah destaca as lutas anticoloniais por independência e os discursos críticos dos movimentos antirracistas na sua intersecção com as correntes políticas de outros movimentos como o feminismo. A autora discorre sobre o uso político que o feminismo fez da psicanálise para entendimento do sujeito mulher e suas subjetividades em processo, sendo contrária a uma ideia tanto de unidade como fixa do feminino. Nesse sentido, quando problematiza a diferença sexual vinculada à anatomia, defende que “é algo a ser explicado e não suposto” (BRAH, 2006, p. 369). Na concepção de “diferença como subjetividade”, Brah dialoga diretamente com Teresa de Lauretis, citando algumas vezes a autora, que defende que a semiótica e psicanálise se articulem enquanto abordagens nas subjetividades. Inserida na sua contextualização, a autora reflete que os processos de formação de subjetividades, tanto podem ser socialmente produzidos como está relacionado às singularidades – subjetivas – dos sujeitos.

A “diferença como identidade” reflete diferentes modos de ser que implicam em diferentes identidades, de forma que também estão relacionados à experiência, subjetividade e relações sociais. Brah, no quarto conceito de diferença que se propôs a desenvolver, continua o seu diálogo com autoras/es pós coloniais e pós estruturais que também nos aproximamos nesse trabalho, como T.T. Minh-Ha (1989), Stuart Hall (2000), Gayatri Spivak (1987). E reforça que o sujeito, enquanto efeito de discursos, instituições e práticas, estando em processo também experimenta a si mesmo.

O conceito de diferença se dá na “variedade de maneiras como discursos específicos da diferença são constituídos, contestados, reproduzidos e ressignificados (BRAH, 2006, p. 374), sobre o qual vale expor sua referência a Stuart Hall, em que o autor concebe a etnia enquanto uma diferença em potencial no que marca “a especificidade da experiência histórica, política e cultural coletiva” (BRAH, 2006, p. 374).

1.3 Cinema, tecnologia, gênero e a questão da representação

Para o nosso campo de estudo e entendimento de como se dão os processos de produção de subjetividades, entendemos a mecânica do cinema como uma relação entre a tecnologia e o social, e tomamos com referência a visão teórica da historiadora Teresa de Lauretis (1993; 1994). A autora discorre criticamente por conceituações mais clássicas na semiótica, linguística e psicanálise. Desse modo, reflete o cinema para além do aparato de mecanismo técnico e argumenta que “uma relação entre a técnica e o social, só pode ser desenvolvida através de uma crítica permanente de suas ações discursivas e a partir da consciência de sua atual inadequação [o cinema]” (LAURETIS, 1993, p. 118). Através dessa formulação teórica refletimos a noção de tecnologia social com foco na problemática da representação inserida também nessa leitura.

No ensaio de referência para os estudos feministas do cinema, *A Tecnologia do Gênero*, Lauretis (1994), retomou a discussão iniciada nas décadas de 1960 e 1970 sobre a concepção de gênero como diferença sexual. De acordo com a historiadora, o conceito que fundamentava a crítica da representação e outros questionamentos relativos a noções de audiência, leitura e escrita – sobre os quais exerceram relevante influência para o pensamento feminista –, apresentava limitações que precisariam ser melhor problematizadas. Alguns desses aspectos que refletiam essa limitação eram

decorrentes de uma concepção essencialista da mulher, bem como da constituição do sujeito-mulher, restrita unicamente às experiências de relações de sexo.

Propomos refletir sobre o cinema contemporâneo independente pelo viés feminista como uma das possibilidades para se pensar a imagem, o que possibilita um “olhar” ampliado para além da lógica do cinema convencional, fundado sob códigos regidos pelo modelo industrial e excludente – de filmes e público – de um sistema capitalista, conduzido por uma maioria de homens brancos e suas visões masculinizadas, fundadas na perspectiva do homem como sujeito universal. Lauretis (1994) defende uma outra leitura de gênero para além do binarismo da diferenciação sexual. Um outro modo que conceba as relações da subjetividade do sujeito social possam ser experienciadas e, também, transformadas.

Lauretis utiliza um conceito de gênero que não esteja preso a questões unicamente ligadas ao sexo, para pensar o sujeito-mulher como fruto de experiências mais heterogêneas, na sua intersecção com eixos da diferença. Assim, a autora realiza uma releitura da visão teórica foucaultiana, que entende o sexo como uma “tecnologia sexual” e amplia essa dimensão da diferença sexual⁴² para pensar o gênero. Nesse sentido, adota o termo tecnologia como estratégia para compreensão do gênero como representação e autorrepresentação; como um conceito que será produto de vários espaços, que reflitam práticas cotidianas. Para a autora:

[...] os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível ‘local’ de resistências, na subjetividade e na auto representação (LAURETIS, 1994, p. 228).

Essa concepção tem como objetivo superar o entendimento do gênero como uma propriedade do corpo, para entendê-lo como uma instância que é construída – e desconstruída – no âmbito da linguagem, das relações sociais, e de pedagogias culturais. Sendo difundidas por instituições, como escola, família, o direito, a medicina, a universidade, incluindo o cinema. Assim, como efeito dessas construções instituídas, o gênero também as excede nas entrelinhas dos discursos, o que possibilita desestabilizar e mesmo romper com a representação.

⁴² Lauretis ao ampliar a visão teórica de Foucault de “tecnologia sexual”, explica que “esse trabalho crítico vem produzindo um conhecimento de cinema e da tecnologia do sexo a que a teoria de Foucault, em seus próprios termos, não poderia chegar; pois lá a sexualidade não é entendida como ‘gendrada’, como tendo uma forma masculina e outra feminina, e sim como idêntica para todos – e consequentemente masculina” (LAURETIS, 1994, p. 222).

1.3.1 Autorrepresentação e a representatividade das mulheres no cinema

O conceito de autorrepresentação é amplo e envolve as narrativas/estéticas de si e autobiografias desde a pintura e literatura. No cinema, entre as definições mais usadas está a noção de “elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência [...], aqueles que eram – e ainda são – os objetos clássicos dos documentários convencionais [...]” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 23).

A autorrepresentação passa a ganhar força no Brasil com a expansão das câmeras digitais – a partir dos anos 1980. Quando, então, tornou-se mais comum a experiência coletiva compartilhada do filme participativo, o que envolve equipes de filmagens em interação com os sujeitos da experiência participando diretamente da realização audiovisual. Filmes – principalmente documentários em curtas-metragens – foram produzidos junto às comunidades, escolas, por organizações não governamentais (ONGs), oficinas de cinema e audiovisual a partir de escolas de cinema, coletivos audiovisuais e universidades. No Brasil, um dos primeiros projetos a surgir e que tornou-se referência pela sua atuação e longevidade foi o Vídeo nas Aldeias (VNA), liderado pelo indigenista belga radicado no Brasil, Vincent Carelli, sediado em Pernambuco, na cidade de Olinda⁴³.

Nessa pesquisa, damos ênfase a noção de autorrepresentação no cinema enquanto um contraponto às distorções da representação pelo cinema hegemônico. E aproximamos seu conceito à representatividade das mulheres no cinema, à frente de realizações filmicas em contraponto a uma direção/direcionamento masculina/o, quando os sujeitos da experiência passam de objeto do olhar “de fora” a realizar suas próprias experimentações filmicas. Mas, mais que isso, quando esses sujeitos sociais e políticos materializam seus projetos filmicos. Em seguida, transcorremos por algumas reflexões.

O alto custo do cinema enquanto aparato técnico, restringiu por muito tempo os meios de produção e difusão às classes dominantes economicamente e detentoras do poder. Sendo destinado aos grupos/ classes sociais de menor poder aquisitivo e vulneráveis – mulheres, crianças, negros, indígenas, entre outros –, a posição de objetos de observação dos detentores desses meios de produção, que se referia desde o acesso

⁴³ A ONG foi criada em 1986 com a proposta de uma produção audiovisual de apoio às causas indígenas, passa a realizar oficinas formativas em 1997 junto às comunidades indígenas de diferentes etnias no território brasileiro, “distribuindo equipamentos de exibição e câmeras de vídeos nessas comunidades” (conteúdo on-line Vídeo nas Aldeias). Disponível em: <http://videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

aos equipamentos às estruturas de filmagem. Outros grupos sociais – que não as classes dominantes – passavam a ter suas experiências reproduzidas/ representadas da perspectiva do olhar exterior.

Essa realidade foi/é comum aos filmes documentários e antropológicos tradicionais com a voz do narrador em *off*, interpretando os sujeitos/ grupos sociais a partir das suas verdades, assim como às narrativas ficcionais do cinema hegemônico. O que esteve fortemente vinculado à determinado período de colonização histórica, dada a total exclusão de grupos sociais – em situação de vulnerabilidade econômica e subalternidade – aos meios de produção.

Bill Nichols (2012), situa essa problemática em um contexto ético e questiona “como podemos representar os outros ou falar deles, sem reduzi-los a estereótipos, joguetes ou vítimas?” (NICHOLS, 2012, p.178). De que forma representamos um outro que está sendo silenciado por um sistema opressor? Sistema esse que nesse estudo entendemos como a instituição cinema e seus códigos fundados numa estrutura patriarcal. Nesse sentido, consideramos (re)pensar o cinema, enquanto uma tecnologia que também desestabiliza esse lugar comum da representação.

Quando a nova política dos movimentos sociais ganha força, nas décadas de 1960 e 1970, o cinema também é afetado. No campo do documentário, Bill Nichols (2012) se refere a uma inversão de um olhar até então estrangeiro para “nós falamos de nós para eles”, que surge naquele momento, o que repercutiu nos espaços às margens da sociedade alcançando a experiência das mulheres e/ou negros, africanos, latinos, lésbicas e gays, entre outras minorias sociais. O autor contextualiza essa experiência, que está

Associada ao surgimento de uma ‘política de identidade’ que honrava o orgulho e a integridade de grupos marginalizados ou excluídos, a voz do documentário deu uma forma memorável a culturas e histórias ignoradas ou reprimidas por valores e crenças dominantes na sociedade (NICHOLS, 2012, p. 193).

Uma das primeiras iniciativas coletivas de mulheres no cinema como proposta participativa em representar suas histórias foi *The Woman’s film* (*O Filme de Mulher*, 1971), nos Estados Unidos, que se destacou como um dos primeiros documentários feministas do pós-guerra. *The Woman’s film*, um média-metragem de aproximadamente quarenta minutos do grupo norte-americano de cinema *Newsreel* de San Francisco, representa a classe operária feminina, que contam como suas experiências cotidianas deram origem a consciência da opressão, à qual estavam submetidas. Quanto a recepção

do filme, o trabalho coletivo realizado confirmou as mulheres tanto como cineastas e ativistas políticas como sujeitos dignos da representação documental (NICHOLS, 2012, p. 193).

O processo iniciado pelo *The Woman's Film*, em que examinaram tanto experiências de opressão como sexismo, a privação econômica esteve presente em outros filmes realizados no período. No mesmo momento dos primeiros documentários feministas estão os filmes dos primeiros movimentos de gays e lésbicas, “obras que examinam a experiência de opressão, recuperam histórias perdidas e desenharam linhas de mudança” (NICHOLS, 2012, p. 195).

Na produção colaborativa de filmes feministas nos Estados Unidos, vale ressaltar a participação da cineasta brasileira Elena Solberg – que havia realizado seu primeiro filme já abrangendo as mulheres, *A Entrevista* (1966)⁴⁴, quando ainda morava no Brasil. A cineasta fez parte do coletivo *International Women's Film Project*, nos primeiros anos de residência nos EUA, onde morava desde de 1971 com a família. Em período da censura que marcou a ditadura militar no Brasil, estar fora do país, possibilitou a cineasta prosseguir com liberdade na produção filmica. Helena Solberg realizou a Trilogia da Mulher, para o coletivo norte-americano com os documentários: *The emerging woman* (A nova mulher, 1974), *The double day* (A dupla jornada, 1975) e *Simplemente Jenny* (1977). Sobre a trilogia, a pesquisadora Mariana Ribeiro Tavares (2017) descreve que Helena Solberg formou o grupo de realizadoras – entre técnicas e pesquisadoras – para trabalhar nos filmes, cujo processo de criação foi colaborativo, com as profissionais interagindo nas etapas de realização, diferentemente da autoria individual que envolvia os documentários clássicos. Nesse contexto as temáticas dos três filmes atendem as pautas que:

Cobrem um extenso período de lutas e reivindicações de mulheres no continente americano, do século XIX até meados da década de 1970, quando são lançados. Sufrágio feminino; equiparação de salário e de

⁴⁴ “O filme teve como base uma série de entrevistas feitas pela realizadora com jovens do mesmo meio social. Por trás dessas entrevistas surge um perfil convencional de “mulher”, figura idealizada por certa aura de romantismo, costurado por uma montagem que relaciona questões da opressão feminina com a repressão militar vivida pelo país”. Sinopse de *A Entrevista* no catálogo da Retrospectiva Helena Solberg exibida no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo/S, 2003. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/retrospectiva-helena-solberg-2/> Acesso em: 20 de julho de 2018.

condições de trabalho com os homens; direito à liberdade de expressão; controle de natalidade; legalização do aborto, direito ao divórcio e à guarda dos filhos; exploração do trabalho feminino (incluindo jornada dupla de trabalho); violência contra as mulheres; o papel da igreja católica e da mídia na disseminação na imagem idealizada da mulher e a possibilidade de conscientização e mobilização diante desses temas [...] (TAVARES, 2017, p. 89).

Ella Shohat e Robert Stam (2006), em *Crítica da imagem eurocêntrica*, chamam a atenção para as questões da autorrepresentação surgidas no campo da política das identidades. Nas suas lutas pela autorrepresentação e os direitos dos que estejam em posição de subalternidade representarem a si mesmo. E nas “tensões políticas a respeito de quem fala, quando, como e em nome de quem” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 445). Shohat e Stam advertem sobre os riscos das posições radicais, que implica “ninguém poder falar por ninguém”, assim como o paradoxo da repetição do sistema ao qual critica, e refletem:

Se, por uma lado, o feminismo pós-estruturalista e as teorias pós coloniais (assim como aquelas ligadas às batalhas de gays e lésbicas) não apenas rejeitaram articulações essencialistas da identidade, mas também determinações biológicas e trans-históricas das questões de gênero, raça e orientação sexual, por outro lado eles apoiaram uma política de ‘ação afirmativa’ baseada implicitamente nas mesmas categorias rejeitadas como essencialistas [...] (SHOHAT; STAM, 2006, p. 445).

Diante da complexidade do problema, nossa via é a discussão e reflexão por uma perspectiva crítica do contexto que nos situamos. De toda uma cinematografia construída por “quase” via única do homem branco ocidental, consideramos que o nosso maior problema é a condição excludente de acesso aos meios de produção para com os sujeitos da experiência. Ao defender um cinema com a participação efetiva de mulheres na interseção de outras categorias sociais – como raça, etnia, classe, entre outras –, não relativizamos questões que podem ser discutidas, e amadurecidas, nesses processos de construção do fazer fílmico.

No Brasil, temos como referência a filósofa Djamila Ribeiro (2017) como uma das vozes mais atuantes sobre o tema, que deu origem ao seu livro *O que é o lugar de fala?* A autora, uma mulher negra, passou a ser bastante questionada sobre a legitimidade da defesa desse “lugar de fala”. Lugar esse que não se refere especificamente ao cinema, mas também o contempla. Assim, como advertida de certa tendência a reprodução das categorias essencialistas rejeitadas a que Ella Shohat e Robert Stam se referiram, Djamila Ribeiro (2017) lança algumas perguntas provocativas

sobre quem esteve e está autorizado a falar em uma sociedade de herança escravocrata e patriarcal (com ênfase no sistema brasileiro). Em que ressalta que não há tentativa nem poder de coibir o homem branco de “falar”, não é esse o embate. Esse debate não é individual, e sim estrutural “e estruturalmente falando quem foram os sujeitos que foram historicamente autorizados a falar?”⁴⁵

A autora reivindica uma co-existência de vozes e não uma voz única, a do homem branco que se percebe “universal” enquanto a diferença está na(o) outra(o), a mulher, o homem não branco. Enquanto “sujeito universal”, ele não se pensa homem branco. Djamila Ribeiro afirma que pensar o “lugar de fala” também é fazer que esse sujeito se perceba marcado, tanto racialmente como pelo gênero, o que normalmente não acontece. A autora reflete que esse entendimento possa ser um caminho para que ele entenda as hierarquias que são postas a partir desse lugar que ele ocupa. Que seja provocada a reflexão acerca da “branquitude” como metáfora do poder, do que significa ocupar esse lugar dos privilégios proporcionados pelo poder. “O homem branco precisa entender que ele fala a partir de um local. Por mais que ele pense e se queira universal.”⁴⁶

Ainda nessa direção, a cineasta e pensadora pós-colonial Trinh T. Minh-Ha (2012) reflete o que chama de “visão do nativo” no contexto das práticas do filme etnográfico. “O mundo mágico que suporta dentro de si mesmo um selo de aprovação” (MINH-HA, 2012, p. 205). A autora reflete esse lugar que lhe é delimitado pelo “estrangeiro”, na realização filmica que lhe é autorizada, na fronteira territorial que deve permanecer, que

[...] implica geralmente que africanos mostrem a África, os asiáticos a Ásia, e os euro americanos, o mundo. [...] Uma nativa pode falar com autoridade sobre sua própria cultura, e é referida como a fonte da autoridade naquele assunto – não necessariamente como uma cineasta, mas como uma nativa, meramente. Este endosso automático e arbitrário de uma nativa como fonte de conhecimento legitimado sobre suas heranças culturais e seu meio-ambiente somente exerce seu poder quando se trata de uma questão de validação de poder. (MINH-HA, 2012, p. 205).

Nesse trabalho, nos aproximamos mais de uma noção de autorrepresentação associada à ideia de representatividade – mulheres e seus protagonismos atrás e à frente

⁴⁵ Retirada da palestra de Djamila Ribeiro sobre “O que é lugar de fala?” para o núcleo de Filosofia e Política da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IcyFgc_DmxY. Acesso em: 30 de julho de 2018.

⁴⁶ Ibid.

das câmaras, na condução das suas narrativas e experimentações fílmicas. Propomos pensar o cinema pelo viés da tecnologia social concebido por Lauretis na esteira de Foucault, que aponte para as possibilidades da construção de um imaginário permeado de outras imagens que não sejam aquelas impostas por um imaginário masculinizado. Cinematografias que, enquanto uma contranarrativa ao seu modelo mercadológico, criam as possibilidades da desconstrução desse mesmo discurso hegemônico. Sendo assim, o acesso a uma filmografia heterogênea no campo do cinema independente contemporâneo – no nosso caso, fundado pela perspectiva das mulheres –, assim como as refletimos, provocam tensionamentos e mesmo desestabilizam narrativas imagéticas do cinema convencional.

Teresa de Lauretis (1993), no ensaio *Através do espelho, mulher cinema e linguagem*, problematiza o modelo que chama de “cinema dominante”, que está associado a uma série de relações de interesses econômicos e ideológicos que sustentam a lógica do mercado cinematográfico em uma estrutura patriarcal. A autora reflete que as inscrições dos efeitos da linguagem e representação constituem as mulheres – e outros sujeitos – como seres sociais, em uma construção que se dá continuamente, influenciada por uma série de fatores em contínuo processo de transformação. Desde suas experiências pessoais e subjetivas, assim como fatores externos, como as tecnologias sociais em que se inclui o cinema, influenciam nessa constituição.

Dessa forma, o problema maior se dá em relação aos modos de produção dessas imagens, de como estão sendo reproduzidas, em que – no caso de um modelo do cinema convencional e que podemos estender para outros meios audiovisuais, como as emissoras de TVs, por exemplo – delimitaram para a mulher um local fixo, que não lhes permite mobilidade nesses espaços de poder.

A autora, por essa perspectiva, não só reflete a questão das mulheres assim como têm sido representadas entre outras minorias, como contempla os sujeitos – mulheres e homens – enquanto espectadoras/es, receptoras/es dessas imagens, nos quais que situa o lugar da mulher espectadora “colocada entre o olhar da câmera (a representação masculina) e a imagem na tela (a fixidez especular da representação feminina), não uma ou outra, mas ambas ao mesmo tempo” (LAURETIS, 1993, p. 121).

Filmes feitos por mulheres, ocupando funções estratégicas, como direção, roteiro, direção de fotografia, entre outras, implicam na sua representatividade no cinema, em cargos que possibilitam seus protagonismos sociais. Em uma realidade em que tais cargos são ocupados por uma maioria de homens de um determinado perfil, as

estatísticas comprovam que, assim como colocado por Teresa de Lauretis, as narrativas imagéticas hegemônicas têm fixado a mulher “numa determinada identificação, representada como termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular” (BRAH, 2006, p. 99), em que a autora indaga se a mulher, enquanto espectadora, fica submetida a um duplo confinamento nesse sistema representacional. Todo esse contexto crítico, leva em consideração que esta não é uma situação irredutível, tendo em vista que, enquanto sujeitos de práticas, as mulheres estão para além da representação – seja no cinema ou em outras linguagens –, assim como narrativas imagéticas em contraposição às hegemônicas que já estão sendo produzidas. Entretanto, as mulheres não devem aderir a esse lugar, mas assumir o papel da contradição na representação da mulher no cinema e na linguagem, um processo de resistência às imagens que lhes foram designadas, que é tenso e ambíguo, dado o contexto em que se situa:

[...] a discrepância, a tensão, e o constante deslize entre, de um lado, a Mulher como representação, como o objeto e a própria condição da representação, e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de “relações” reais, são motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconciliável: as mulheres se situa tanto dentro como fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação (LAURETIS, 1994, pp. 217- 218).

No recorte dessa pesquisa, não daríamos conta em desenvolver estudos sobre recepção nem aspectos mais aprofundados sobre a espectralidade fílmica. No entanto, o trabalho está relacionado a uma preocupação – desde sua concepção – com espectadoras/res de imagens, assim como na sua difusão e fruição, mesmo que não tenhamos escolhido esse recorte para o trabalho. O estudo dialoga com toda a cadeia produtiva do cinema e audiovisual em prol de uma representatividade de mulheres – e outros grupos sociais – por detrás e à frente das câmeras. De todo modo, discorreremos por alguns aspectos do uso político da psicanálise por teóricas feministas do cinema para apontarmos questões que abrangem a representação da mulher no cinema convencional.

Laura Mulvey (1983) propôs um uso político da psicanálise através do seu ensaio de referência *Prazer Visual e Cinema Narrativo* entre as primeiras teorias críticas feministas sobre cinema, a fim de um entendimento do cinema estruturado pela sociedade patriarcal como nos referimos anteriormente. Naquele momento, a autora estava focada – a partir da análise de filmes hollywoodianos, do cinema narrativo

convencional, o qual denominava de “cinema dominante” – em demonstrar qual imagem da mulher era construída sob o modelo masculinizado de uma cultura vigente:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

Para Mulvey, uma compreensão dessas dimensões psíquicas do olhar na sua relação com a imagem possibilitaria/ provocaria a destruição do prazer visual predominante no olhar masculino em relação a imagem da mulher – reproduzida de forma estereotipada e sexualizada – como objeto passivo deste olhar. No seu texto, Mulvey discute conceitos freudianos da psicanálise a exemplo da “escopofilia” e que está relacionado ao olhar fixo e de forma controladora, tomando as pessoas como objeto, e que a autora associa às atividades voyeurísticas das quais o cinema faz parte.

Mulvey, na sua apropriação de conceitos psicanalíticos, aos relacioná-los à imagem da mulher no cinema, nos provoca uma reflexão sobre o modelo de cinema hegemônico, nas convenções que regem as narrativas cinematográficas tradicionais que, no momento da sua pesquisa, estava voltado para o cinema hollywoodiano, nos códigos de um cinema narrativo clássico como um dispositivo construído pelo olhar masculino e para ele mesmo (MONTORO, 2013).

A autora aponta para outras possibilidades de cinema e vislumbra o desenvolvimento de um “cinema alternativo [no que] cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (MULVEY, 1983, p. 439).

Se a teoria crítica de Mulvey ainda vigora nos dias atuais, dada sua contribuição no pensamento sobre a representação estigmatizada e essencialista das mulheres ainda não superada pelos cinema e meios de comunicação tradicionais, ela também foi criticada – incluindo uma autocrítica⁴⁷ – por algumas limitações da sua abordagem. Por um lado, Lauretis (1993) apresentou alguns contrapontos em torno da análise psicanalítica realizada por Mulvey, ao utilizar conceitos como “voyeurismo”, “fetichismo”, que, “por mais apropriados que sejam pra descrever o funcionamento do cinema dominante [...] estão diretamente implicados no discurso que circunscreve a mulher à sexualidade, confina-a à sexualidade [...]” (LAURETIS, 1993, p. 110).

⁴⁷ Uma autocrítica ao seu texto, pode ser encontrada no seu ensaio *Reflexões sobre Prazer visual e cinema narrativo inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)* (MULVEY, 2005).

Lauretis ressalta que os discursos contidos nesses conceitos refletem efeitos ideológicos da função política que desempenham, a serviço da dominação cultural em que o cinema hegemônico faz parte.

Já na leitura crítica da psicanálise realizada pela pesquisadora Ann Kaplan (1995), em seu texto *O Olhar é Masculino*, a autora se refere às possibilidades de opressão da mulher através do discurso psicanalítico na aceitação passiva do papel que lhe é atribuído. Entretanto, Kaplan defende que a apropriação deste discurso leva a questionamentos transformadores do modelo patriarcal dominante e pode orientar no direcionamento do olhar feminino, enquanto espectadora do cinema. Neste contexto, se insere a relevância da compreensão da psicanálise no que diz respeito à organização do estado social e industrial do século XX, em que o cinema foi desenvolvido, como descreve a autora:

É possível defender a ideia que os modelos psíquicos criados pelas estruturas capitalistas sociais e interpessoais (principalmente aquelas formas do final do século XIX que perduraram até o nosso século) exigiram a imediata criação de uma máquina (o cinema) que liberasse seu inconsciente e uma ferramenta analítica (a psicanálise) que compreendesse e ajustasse os distúrbios causados por essas estruturas restritivas. Até certo ponto (cinema e psicanálise) sustentam o *status quo*, não necessariamente da forma eterna e imutável como o concebemos, mas inserindo-o na história, isto é, vinculando-o àquele momento específico do capitalismo burguês que deu vida a ambos (KAPLAN, 1995, pp. 44-45).

Consideramos os argumentos teóricos das autoras que se utilizaram da referência da psicanálise para provocar uma reflexão sobre o que chamaram “cinema dominante”, e também entendemos que essa relação se dá nos limites do contexto ocidental. Assim como se faz necessária uma leitura crítica desses conceitos, enquanto reproduzem um modelo com convenções que regem as narrativas cinematográficas tradicionais, sendo, seus conteúdos, permeados por uma concepção binária de gênero – mulher *versus* homem – que confina a mulher à sexualidade. Enquanto imagens hegemônicas, que se estende aos meios de comunicação/audiovisuais tradicionais, exercendo influência de forma massiva na construção do imaginário da sociedade que, por sua vez, reproduz os mesmos discursos. O que influencia na disseminação de preconceitos, racismo e outras violências tanto simbólicas como físicas.

A subversão dessa lógica está relacionada às possibilidades emancipadoras e produções do cinema contemporâneo e que Mulvey apontou nos anos 1970 como “contra-cinema”. Aproximamos essa concepção de cinema às realizações independentes

contemporâneas, que contribuem para a produção de (novas) subjetividades agenciadoras de transformação no que constitui os sujeitos sociais.

Nesse contexto, vamos ao encontro da concepção do cinema como uma tecnologia social, quando, ao inferir a autorrepresentação e a complexa tecnologia política que produz o gênero, Lauretis (1993,1994) retira a categoria de uma perspectiva unilateral de entendimento e situa dentre os diversos aparatos tecnológicos e midiáticos o cinema como um produtor de sentidos. De modo que reproduz os discursos hegemônicos, mas que também permite a leitura crítica de discursos situados nas margens dos aparelhos de poder/conhecimento.

1.4 Cinema com mulheres, um campo de estudo

“Ao lado delas”, “com elas”. O processo inicial de investigação desse campo de estudo das mulheres e o cinema – com recorte na experiência de Pernambuco – foi inspirado pelo acesso à concepção estético-teórico da cineasta vietnamita Trinh T. Minh-Ha.⁴⁸ Quando da sua defesa por uma arte cinematográfica heterogênea, que questiona os valores de um modelo hegemônico de cinema, no qual “passamos, assim, da realização de um gênero de filme para uma grande variedade de gêneros em que a realização em si é política” (MINH-HA, 2015, p. 51). Inserida na reflexão/ provocação de que mulheres fazerem cinema é uma atitude política que implica a transgressão do sistema de regras de um mercado dominado por homens, que primam em permanecerem nesses espaços, embora saibamos que não é todo e qualquer homem, mas àqueles que se enquadram em um determinado perfil desse mesmo sistema de regras.⁴⁹

A teoria crítica de Minh-Ha – assim como seus filmes – provoca e critica as narrativas canônicas do ocidente, da visão eurocêntrica, do homem sujeito da razão. Uma característica da artista é ser transitória, nômade. Carla Maia argumenta sobre a cineasta:

[...] uma arte trans-cultural, em que o prefixo *trans* adquire um forte coeficiente de desestabilização e desidentificação, a impedir o estabelecimento de fronteiras rígidas, ainda que ultrapassáveis, entre as diferentes culturas. Fronteiras que estabeleceriam, de resto, relações

⁴⁸ “Trinh T. Minh-ha é reconhecida como uma voz influente e articulada nos diversos campos de reflexão ou prática dos quais participa: o cinema independente, a teoria fílmica, os estudos culturais, o pós-colonialismo, os estudos de gênero, o documentário etnográfico, para citar apenas os mais notórios” (FLORES e MAIA, 2015, p. 11).

⁴⁹ Ou seja, uma grande maioria branca classe média e rica assim como temos ressaltado no decorrer desse estudo.

indesejadas de poder, pressupostos do olhar, dos corpos e dos povos na figuração cinematográfica (MAIA, 2015, p. 12).

Realizado no Senegal, *Remontagem* (*Reassemblage*, 1982) é o primeiro filme de Trinh T. Minh-Ha. O documentário etnográfico é resultado de pesquisa e sua aproximação com pessoas do país onde morou por três anos, como professora de música no Conservatório Nacional de Música de Dakar.⁵⁰ Na primeira sequência do filme, realizado em regiões remotas do Senegal, a voz em *off* da cineasta profere, “eu não tenho intenção de falar sobre, apenas de falar próximo”.⁵¹

Esse modo de relação com as imagens e as realidades que as atravessam, em suas companhias, substituindo o “falar sobre” pelo “falar próximo”, permeia os aspectos da prática cinematográfica da realizadora. “A diretora defende uma aproximação guiada por aspectos sensíveis da realidade – ritmo, luz, gestos, movimentos – em detrimento das explicações e interpretações” (MARTINS, 2014, p. 28).

As características da sua obra filmica são intrínsecas à sua concepção do cinema enquanto arte política, sobre o qual declara que “sem uma consciência de sua dimensão social e existencial, a estética permanece largamente convencional e normativa” (MINH-HA, 2014, p. 23). A cineasta, através da sua obra filmica, provocou/provoca os modos etnográficos e antropológicos tradicionais, em que, baseados nos métodos observacionais, dão interpretações ao que veem e escutam a partir das suas concepções racionais. O nomadismo de Minh-ha dá-se nas suas experiências de vida e artísticas. Filmes transculturais que atravessam desde Vietnã e Senegal, a Togo, Benin, Burkina Faso, Japão, China, de uma cineasta nascida no Vietnã que reside atualmente nos Estados Unidos. A sua obra filmica se concebe na diferença, sobre a qual declara:

Frequentemente me perguntam sobre aquilo o que alguns espectadores identificam como falta de conflitos em meus filmes. Conflitos psicológicos são geralmente equacionados com substância e profundidade. Conflitos no contexto ocidental geralmente servem para definir identidades. Minha sugestão para esta ‘falta’ é: deixe a diferença substituir o conflito. A diferença como é entendida em muitos contextos feministas e não-ocidentais, e a diferença como uma base para meu trabalho filmico, não é oposta à igualdade, não é sinônima de separação (MINH-HA, 2012, p. 202).

⁵⁰ Informação colhida da entrevista com Kathleen Hulser em *Ways of seeing Senegal: interview with Trinh T. Minh-ha*. Disponível em: <https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=52222>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

⁵¹ *I do not intend speak about. Just speak nearby...* (Dizeres de Trinh T. Minh-ha na primeira sequência de *Reassemblage*, documentário de sua autoria, 1982)

Em aproximação à proposta conceitual do seu cinema e inspiração em Trinh T. Minh-ha, a pesquisadora brasileira Carla Ludmila Maia Martins⁵² concebeu a noção de “cinema com mulheres” para a sua tese de doutorado *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*, (PPGCOM/UFMG, 2015).⁵³ entre as referências em pesquisa sobre mulheres e cinema no Brasil. Noção esta que nos amparamos para nosso campo de estudo. A autora, na sua concepção de um “cinema com mulheres”, esteve focada nos encontros e relações que as diferentes produções fílmicas agenciam. Com esse foco, a pesquisadora realizou a análise de filmes documentários brasileiros de autoria feminina, contemporâneos.

Martins reflete para além da dimensão relacional, também ética e política que envolve a preposição “com”, nos modos de partilha em que se dá, quem filma e quem é filmado, nos convívios das diferenças. Na sua aproximação conceitual com Trinh. T. Minh-ha, faz referência a sua obra *Remontagem (Reassemblage, 1982)*:

Em lugar de falar “sobre”, falar “ao lado”: na mudança de termos, repousa uma mudança de proposição bem afinada a outros modos de olhar, sentir e reinventar o mundo por meio dos filmes e das relações envolvidas no fazer cinematográfico. Falar “ao lado” implica convocar aqueles que são filmados como parte responsável pelo fazer do filme, parte sem a qual, de fato, não há filme. Trata-se de primar pela dimensão relacional e necessariamente ética e política desse *fazer com, estar junto*, que as obras colocam em cena – tendo em mente que isso não implica, necessariamente, numa relação apaziguada ou apaziguadora das diferenças (MARTINS, 2014, p. 32).

Nessa perspectiva relacional, a autora ressalta que surgem outros modos de olhar a partir do fazer cinematográfico partilhado. Modos esses que provocam a desestabilização de uma determinada ideia de autoria, assim como concebida no chamado cinema autoral, em que a dimensão autoral sai da posição de autoridade e passa a se ressignificar quando se faz “com”.

Desafia assim a clássica abordagem do cinema das “noções de autoria centradas em uma subjetividade estática, de onde emanariam uma suposta autoridade do texto e seu significado, aparecem contemporaneamente como vestígios de abordagem essencialistas” (BRANDÃO; SOUSA, 2017, p. 131). Desse modo, as pesquisadoras Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2017) revisitaram Roland

⁵² Carla Ludmila Maia Martins que também assina como Carla Maia, em 2015, organizou a mostra com retrospectiva dos filmes da cineasta Trinh T. Minh-ha pela Caixa Cultural, do Rio de Janeiro. Contribuindo assim para divulgação da sua obra fílmica no Brasil e debate da sua concepção artística e teórica, marcada por múltiplas experimentações.

⁵³ Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais.

Barthes e Michel Foucault, nos seus textos *A morte do autor* e *O que é uma autor?*, respectivamente, em cujo corpo de pensamento rejeita essas “concepções individualistas que antes prevaleceram” (BRANDÃO; SOUSA, 2017, p. 131). Ao abranger a problematização da ideia de autoria desde a literatura, as autoras observam que o “pensamento feminista sobre o cinema encara o problema da autoria no que ele se cruza com o diagnóstico da sociedade patriarcal” (BRANDÃO; SOUSA, 2017, p. 131).

Vale ressaltar que não questionamos a ideia de autoria no quesito em que se baseia na liberdade de criação, em um contraponto ao cinema conhecido como “de produtor”, do modelo de cinema industrial. No entanto, o que tem sido tensionado são os moldes em que se dá a concepção de autor no fazer coletivo cinematográfico, “o lugar do autor, gênio criativo que organiza as imagens de acordo com suas impressões e desejos” (MARTINS, 2014, pp. 32-33).

Martins, a partir da sua concepção de um “cinema com mulheres”, também vai problematizar a ideia original do complemento nominal “de mulheres”. A autora associa essa concepção a pressupostos de “propriedades”, “atributos”. Para compreendemos a problemática em torno da acepção “cinema de mulheres”, é necessário refletirmos brevemente sobre o contexto histórico do seu surgimento, que esteve associado a emergência dos movimentos feministas pelo mundo, nos primeiros anos de 1970.

O termo nasce com os primeiros festivais de filmes feitos por mulheres, nos Estados Unidos, Europa e na sua expansão para outras partes do mundo como América Latina. As polêmicas em torno do termo e sua classificação não são recentes. “Os debates sobre o ‘essencialismo’ presente no termo ‘cinema de mulheres’ atravessou os anos 1970” (VEIGA, 2013, p. 21). Ana Maria Veiga, na sua tese *Cineastas Brasileiras em Tempo de Ditadura*, abordou essa discussão como um acontecimento histórico:

[...] em que envolveu o surgimento e a tomada de importância do cinema dirigido por mulheres brasileiras e por tantas outras em diversas partes do mundo [...] foi central para difundir o debate e a crítica sobre sua representação naquele momento (VEIGA, 2013, p. 21).

Todo o contexto apresentado veio a ser tensionado, (re)pensado e amadurecido nas décadas que se seguiram – 1980 e 1990 –, de dentro pra fora, tanto da teoria crítica feminista como no seu movimento político. E se consideramos o amadurecimento do pensamento feminista que “resultam da interação entre desenvolvimentos teóricos e práticas políticas, [entendemos que] está longe de constituir um todo unificado” (PISCITELLI, 2008, p. 263). Como Ana Maria Veiga, entendemos essa relevância

histórica pros estudos de cinema mundial para além da perspectiva histórica em que outros sujeitos históricos passaram a fazer filmes.

Ao assumirmos a perspectiva do termo “cinema com mulheres” nos guiamos pelo sentido propositivo atribuído à sua concepção e as possibilidades emancipadoras dos seus usos. Sobre os quais reflete Carla Maia Martins, ao respaldar sua escolha, que nos influencia diretamente sem que deixemos de entender as escolhas diferentes a esta:

Assim, alterar a preposição, passando do cinema “de mulher” para um cinema “com mulheres”, é ir além de uma discussão focada em elementos autorais ou identitários, para investir em abordagens necessariamente relacionais, marcando predileção por uma perspectiva animada pelo encontro contingente entre mulheres que filmam e que são filmadas. Enquanto o esforço para definir o que seria o específico envolvido no cinema “de mulher” implica identificar semelhanças, atribuir características homogeneizantes, pensar um cinema “com mulheres” é atentar para as diferenças e para as relações, para os *espaços-entre*, (*inbetween spaces*), os interstícios em que vêm se posicionar os sujeitos, provisoriamente (MARTINS, 2014, pp. 32-33).

Nesse estudo, vamos ao encontro do cinema independente contemporâneo atravessado pelo real das experiências vividas com suas trajetórias subjetivas, nos seus diferentes modos de produção fílmica, que resiste e se reinventa, apontando potências estéticas e que inscreve o político no pessoal com respeito à memória a partir da sua atuação no presente. Um cinema de autoria feminina que implica sua heterogeneidade sem moldes e suas rotas desviadas das concepções fixas do que se entende por mulheres e gênero. Um cinema feito por mulheres na sua intersecção com gênero, raça, classe, nacionalidade, religião.

O que defendemos é um cinema marcado pela perspectiva da autoria feminina em que o uso da preposição “com” implique na reivindicação do espaço das mulheres no cinema, dos seus protagonismos. De modo propositivo, sem sobreposições e, portanto, “ao lado”. Os três documentários de autorias e diferentes formatos que compõem o recorte fílmico do nosso *corpus* expressam o devir cinema com mulheres em Pernambuco. Um campo de pesquisa que não se pretendeu bem resolvido, dado o novo que aponta e o que está em movimento, em transformação.

1.5 Pelos rastros de trajetórias silenciadas: breve panorama das primeiras incursões das mulheres no cinema

No final do século XIX para início do XX, quando das origens das imagens em movimento, que se inscreve a história conhecida como oficial do cinema⁵⁴, o foco dessa pesquisa não esteve direcionado ao desenvolvimento tecnológico do cinema em si, já muito pesquisado desde a literatura canônica às abordagens com mais criticidade. Nosso interesse se firma em percorrer trajetórias das mulheres nos atravessamentos do cinema para situar nosso campo de estudo que está localizado no Estado de Pernambuco. Entretanto, algumas observações históricas quanto ao cinema tradicional – fundado na estrutura patriarcal das sociedades europeias – se fizeram necessárias. E que afeta o campo de pesquisa que atuamos, dado o contexto de invisibilidade, exclusão das histórias das mulheres e outras minorias como negros, índios, (i)migrantes, quando da construção de um imaginário pela vertente eurocêntrica.

O teórico e crítico de cinema Robert Stam (2003) adverte sobre o que acontecia no período das “primeiras” exhibições de filmes realizadas por Thomas Edison (Estados Unidos) e dos Irmãos Lumière (França), que coincidiram com o “apogeu do imperialismo”, na década de 1890, com o acirramento das colonizações e disputas dos países europeus. O autor ressalta que:

Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também ‘aconteciam’ de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse de enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador [...] (STAM, 2003, p. 34).

Nessa eclosão de acontecimentos de proporções diferenciadas, também é na virada do século XIX para o XX – no período do cinema silencioso –, que uma mulher começa a fazer filmes. Por muito tempo apagada da história do cinema, a francesa Alice

⁵⁴ Pesquisadores/as do cinema que se interessaram na invenção também enquanto tecnologia – no Brasil temos importantes referências como Arlindo Machado (2011), Flávia Cesarino Costa (2006) –, refletem as origens tecnológicas do cinema muito anterior a Thomas Edison (1893), Irmãos Lumière (1895), industriais que investiram nesta tecnologia capaz de projetar a “imagem em movimento” desenvolvida a partir de outros inventos e aparatos tecnológicos. Flávia Cesarino Costa expõe “Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento [...]” “as primeiras exhibições de filmes com uso de um mecanismo intermitente aconteceram entre 1893, quando Thomas A. Edison registrou nos EUA a patente de seu quinetoscópio, e 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris a famosa demonstração, pública e paga, de seu cinematógrafo” (COSTA, 2006, p. 16).

Guy Blaché⁵⁵ dirigiu e produziu, entre 1896 e 1920, mais de mil filmes, “dos quais restaram 350, entre eles 22 longas-metragens” (MARTINS, 2015, p. 56). Quando se casa com o técnico de cinema com quem havia trabalhado, Herbert Blaché, Alice Guy muda-se em seguida para os Estados Unidos (1907), onde torna-se a primeira mulher na história do cinema a montar um estúdio cinematográfico, o Solax Studio, em Nova Jersey.

Alice Guy, dez anos após seu primeiro filme de ficção *A fada repolho* (*La fée aux choux*, 1896), realiza *As consequências do feminismo* (*Les résultats du féminisme*, 1906)⁵⁶. No curta-metragem de um pouco mais de seis minutos, não sabemos ao certo ser uma crítica ao movimento feminista, dada a representação caricatural da inversão dos papéis entre mulheres e homens como acontece na narrativa do filme. No entanto, nos foi relevante – inserido no contexto histórico – que a cineasta estava atenta aos movimentos da sua época e realiza o primeiro registro sobre o assunto. Assim como, no seu curta, nos deparamos com a representação equilibrada de papéis femininos e masculinos. Sobre os filmes dirigidos por Alice Guy e sua passagem na história do cinema, a pesquisadora Carla Maia Martins ressalta:

Muitas dessas produções trouxeram inovações, novas técnicas de narrativa, uso de efeitos especiais e som sincronizado, grande novidade na época. A raridade de menções a seu nome nos livros de história do cinema, a despeito da importância de sua obra, é sintomática de um modo de produção de saber calcado nas experiências masculinas (MARTINS, 2015, p. 56).

Ainda nas duas primeiras décadas do século XX a norte-americana Louis Weber dirigia, produzia e atuava em seus filmes. Muito pouco citada na historiografia do cinema quando comparado aos homens do cinema da época – mesmo quando produziam em menor proporção –, a cineasta trabalhou em *Hollywood* no período do cinema mudo e foi a primeira norte-americana a dirigir um longa-metragem, *o Mercador de Veneza* (*The Merchant of Venice*, 1914). Weber foi a primeira diretora – entre mulheres e homens – a expor um nu frontal com *Os Hipócritas* (*The Hypocrites*, 1915) e alcança um relativo sucesso ao levar o tema do aborto e natalidade para o cinema com *Onde estão minhas crianças?* (*Where are my children*, 1916).

⁵⁵ A escritora e biógrafa da cineasta, Alison McMahan, organizou e é responsável pelo site com sua história, desde artigos, trabalhos, imagens e filmes, disponível em: <http://www.aliceguyblache.com>. Acesso em: 29 de novembro de 2017.

⁵⁶ *Les résultats du féminisme* (Alice Guy Blaché, 1906). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ-oB6HHttU>. Acesso em: 29 de novembro de 2017.

Pioneiras do cinema, tanto Louis Weber e Alice Guy Blaché tiveram seus sobrenomes e imagens vinculados à dos seus maridos, homens do cinema bem sucedidos. O perfil de mulheres brancas e classe média também foram características das primeiras mulheres do cinema. Ainda em relação a Louis Weber, a pesquisadora Carla Martins acrescenta, sobre os princípios da moral cristã presentes em sua obra:

Muitos dos filmes de [Louis] Weber tem como público-alvo a “nova mulher”. O casamento é tema recorrente. Em *Even as you and I* (1917), um casal deve resistir às tentações do Diabo para manter sua união, em *What's worth while* (1921), o homem deixa de ser superior à mulher e com isso a parceria do casal fica comprometida, numa mensagem claramente anti-feminista e amparada por códigos vitorianos de conduta e moral, entre eles, o de que a mulher deve ser fiel, companheira e moralmente impecável, sacrificando suas vontades e combatendo suas fraquezas em nome da harmonia do lar. Somente ao homem é permitido satisfazer seus impulsos, colocar seus interesses em primeiro lugar, visto que cabe a ele sobreviver na competitiva esfera pública. O sucesso e a manutenção do casamento é, portanto, responsabilidade da mulher (MARTINS, 2015, p. 56).

Ainda assim, se o cinema hollywoodiano até os dias atuais está atrelado à lógica industrializada e masculinizada, no princípio do século XX eram mais comum mulheres nos set de filmagens, principalmente nas funções de roteiro, cenografia, figurino e montagem o que será reduzido consideravelmente a partir da primeira década do século XX, com a consolidação da indústria cinematográfica. A intervenção por parte dos sindicatos ou dificultavam ou impediam a inserção das trabalhadoras do cinema. “O crescimento em grande escala da indústria do cinema desfavorece as iniciativas descentralizadas e menores, que abrigavam boa parte das produções femininas” (MARTINS, 2015, p. 58).

A francesa Germaine Dulac também esteve inserida nos padrões da mulher branca, classe média, casada com um homem da “sociedade”, que ascendeu na produção cinematográfica autoral das duas primeiras décadas do século XX⁵⁷. No entanto, diferentemente de Blaché e Weber, sua postura era assumidamente política. Prol ao feminismo e ao socialismo, uma crítica à ordem patriarcal e ao matrimônio como parte desse sistema foi presente na produção fílmica da cineasta.

⁵⁷ Buscamos conhecer o perfil das poucas trabalhadoras de cinema com funções de destaque (direção, roteiro) nas primeiras décadas do cinema, sem tirar-lhes a importância pelas conquistas. No entanto, faz-se necessário essa reflexão crítica de um campo (o cinematográfico) restrito a “determinadas” classes e cor de pele, ou seja, pobres e negros. Entre os fatores dessa exclusão, também, está os altos custos dos aparatos tecnológicos.

Germaine Dulac ganhou destaque na participação e formulação das primeiras teorias críticas e da estética do cinema europeu. Eram seus contemporâneos também os teóricos e críticos Riccioto Canudo, Jean Epstein, Louis Delluc, Léon Moussinac. Em seu livro *Sétima Arte: Um culto ao moderno*, Ismail Xavier (1978) aborda os movimentos de vanguarda e as primeiras teorias estéticas do cinema e se refere a Dulac como a “principal porta-voz do cinema *d’avant-garde* [vanguarda] e do cinema puro” (XAVIER, 1978, p. 48). O autor fez uma imersão na concepção da teoria estética de Dulac e, entre outras passagens, se refere a sua oposição às “supostas” contribuições estéticas do cinema norte americano às quais se referiram Canudo, Delluc, Moussinac e Jean Epstein, quando do início da popularização deste cinema na Europa, a partir do início dos anos 1920.

No livro, que se divide em dois grandes capítulos (*A contemplação do belo, pela fotogenia* e *O advento do século pelo cinema*), Xavier dedica um dos subcapítulos praticamente todo à teoria de Dulac, *A essência do cinema e a psicologia do movimento*, e discorre sobre o entendimento do cinema pela cineasta e crítica, em que há um destaque na sua relação sensorial com o movimento no cinema. Xavier vai se referir, entre outros contextos, aos textos em que a autora criticou o cinema norte americano, “diante dos filmes de aventura, do western e das comédias, sua posição é inflexível: o que falta ao cinema americano é justamente o movimento”, e que o autor justifica:

Se Dulac não se encanta com o corre-corre urbano, é porque, para ela, isto não é movimento; é mera “agitação”. Da mesma forma, as perseguições, as cavalgadas, as correrias e o ritmo de um cinema popular testemunham uma deplorável confusão que lança nas telas grotescas, vãs e inúteis. Para eliminar tão lamentável equívoco, seria necessário compreender que o movimento é diferente da agitação, porque ele não é jamais inútil (XAVIER, 1978, p. 69).

Entre suas filmografias de maior referência e discussão, do período do cinema mudo, está *A sorridente senhora Beudet* (*La souriante madame Beudet*, 1922), conhecido como o primeiro filme de consciência feminista a ser realizado no que Catarina Pereira descreve:

Com avançadas cenas de sobreposição de imagens, correspondentes aos sonhos e aspirações da personagem principal, Dulac representa as frustrações de uma mulher ávida de se libertar de uma existência medíocre e de um marido hediondo que frequentemente ameaça matar-se. Nesse sentido, tendo o cinema mudo procurado traduzir o impossível de ser pronunciado, a personagem ironiza o título da própria obra (PEREIRA, 2016, p. 34).

A concha e o clérigo (La coquille e le clergyman, 1928) é outro marco do cinema de Germaine Dulac que antecedeu a estética onírica do surrealismo antes do reconhecido *Um cão andaluz (Un chien andalou, Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929)*. O filme contou com o roteiro original do escritor, poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud, “com quem Dulac compartilhava os ideais de um cinema não-convencional e transgressor que pudesse dar vazão a forças do inconsciente” (MARTINS, 2015, p. 61).

Germaine Dulac, ainda no período do cinema silencioso, esteve entre as mulheres cineastas que contribuíram na desconstrução do paradigma de um modelo de cinema industrial que se estabelecia, cujos gêneros cinematográficos estavam voltados principalmente aos públicos masculinos.

Ainda no final da primeira metade do século, entre as décadas de 1940 e 1950, a cineasta Maya Deren, ucraniana radicada nos Estados Unidos⁵⁸, realiza seu primeiro filme *Tramas do entardecer (Meshes of the afternoon, 1942)*, um curta-metragem de 14 minutos. Realizado com uma câmara 16mm, comprada com a herança do seu pai, o filme tem co-direção de Alexander Hammid, cineasta tcheco e exilado político nos Estados Unidos, que tornou-se o segundo marido de Maya Deren. A cineasta protagoniza o filme com forte carga poética, onírica e influência do surrealismo. Considerado um dos marcos do cinema experimental norte-americano, continua referência nos estudos sobre imagem, corpo, artes visuais. Em 1947 é a primeira mulher a ser contemplada com o Grande Prêmio Internacional para Filmes de 16mm, no Festival de Cinema de Cannes, entre outras premiações no decorrer da sua trajetória⁵⁹. No entanto, permanecendo ainda desconhecida do grande público do cinema, de forma geral.

Com incursões no movimento socialista, nos estudos literários, poesia, dança, fotografia, etnografia, enquanto cineasta Maya Deren acrescenta na sua obra filmica todos esses elementos, rompendo com as convenções da narrativa clássica. Com um cinema assumidamente experimental, a cineasta e também teórica, desenvolve através dos seus filmes o estudo e experimento com as imagens.

⁵⁸ Ucraniana, radicou-se nos Estados Unidos após imigrar com sua família da Ucrânia, de onde fugiram em razão da perseguição que sofria o povo judeu pelos russos. Nascida Eleanora Derenkovskaya. Maya é o nome da mãe de Buda assim como uma antiga palavra para água e a palavra que designa o "véu da ilusão" na mitologia Hindu. Biografia disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Maya-Deren>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

⁵⁹ Disponível em: <http://www.mayaderen.org/>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

Em 1992, a realizadora austríaca Martina Kudláček realizou documentário *No espelho de Maya Deren*, sobre vida e obra da realizadora. Em um dos áudios gravados por Maya Deren, cedido por seus responsáveis para o filme, a cineasta declarou que antes de ser cineasta era poeta. E que como cineasta passou a pensar através de imagens, empobrecendo-se como poeta⁶⁰.

Maya Deren realizou mais seis curtas-metragens entre outros filmes não finalizados. Difundiu sua obra, exibindo e dando palestras em instituições de educação e cineclubes. Do seu trabalho com a antropóloga e coreógrafa afro-americana Katherine Dunham – antes mesmo de começar a fazer filmes – “herdou” uma aproximação com o vodu haitiano. Relação esta que irá levar a cineasta ao Haiti e acompanhá-la até o final da sua vida. Maya Deren faleceu precocemente aos 44 anos de uma hemorragia cerebral.

Das imagens em movimento que deflagaram uma (nova) tecnologia (o cinema) às narrativas que permeavam o imaginário de uma sociedade da era moderna, rastros, traços, constituem esse campo de estudo na tentativa de juntar esforços que nos dimensionam um território de trajetórias silenciadas.

Se o cinema de forma geral se desenvolve e se expande principalmente na Europa e nos Estados Unidos, ele também irá atravessar continentes, e na América Latina do início do século XX encontram-se registros dos primeiros filmes de autoria feminina. No entanto, desconhecemos os processos de feitura dos filmes e informações abrangentes sobre essas primeiras cineastas, como são ressaltadas as descontinuidades de parte expressiva das primeiras fazedoras de cinema latino-americanas.

A pesquisadora Ana Pessoa coordenou junto a Ana Rita Mendonça a publicação “quase catálogo”, *Realizadoras de Cinema do Brasil: (1930/1988)*, organizado por Heloisa Buarque de Holanda. No texto de abertura da publicação, Pessoa (1989) menciona que as primeiras realizações são das argentinas Emilia Saleny com *Niña del bosque* (1910) e *Clarita* (1910) e Maria V. de Celestini (*Mi derecho*, 1920) e também se refere à mexicana Mimi Derba, que fundou uma produtora de cinema *Azteca Film*. No entanto, a autora relata que essas primeiras iniciativas foram casos que “não tiveram continuidade, registrando-se por décadas a ausência de diretoras nas filmografias destes países” (PESSOA, 1989, p. 01).

⁶⁰ *I Was a poet before I was a filmmaker and now I'm a very poor poet because I thought in terms of image.* Maya Deren *In the mirror of Maya Deren/ No espelho de Maya Deren*, (Martina Kudlacek, 1992)

No Brasil, os relatos históricos indicam que até o início dos anos 1930, somente uma mulher havia dirigido um filme, Cleo de Verberena⁶¹, o *Mistério do Dominó Preto* (1931), que a cineasta também protagonizou.

O tom de incerteza quanto a completude das informações foi recorrente no decorrer desse trabalho ao compor um panorama geral com traços da história das primeiras incursões das mulheres no cinema. A pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo (2017) relaciona essa realidade a desinteresse no assunto e ressalta que no Brasil esta falta de reconhecimento é ainda maior para com as mulheres da época do cinema silencioso. “Ainda hoje, é restrito o que se conhece sobre Cléo de Verberena, apontada como a primeira diretora brasileira e a única do período silencioso” (ARAÚJO, 2017, p. 18).

Como expõe a pesquisadora Sheila Schvarzman (2017), somente em torno dos anos 1960 e 1970, ser cineasta e mulher no Brasil passa a ser menos excêntrico do que foi com Cleo de Verberena nos anos 1930, por exemplo. E ressalta a importância dessa (re)constituição das suas trajetórias em que vale a longa citação a seguir:

Construir a história das mulheres e de mulheres em suas diferentes variantes e formas de protagonismo é, antes de tudo, retirá-las da naturalização de papéis femininos historicamente construídos e que determinaram que toda atuação capaz de escapar às designações habituais – as aptidões ‘naturais’ femininas de cuidado e afeto ou como coadjuvantes do protagonismo masculino, o magistério, o a enfermagem ou a secretaria de serviços burocráticos – fosse vista, em caso positivo como uma aptidão excepcional, e em caso negativo, como um perigoso desvio. Se isso vale para as mulheres em geral, a persistência renitente do patriarcado em suas diferentes modulações e atualizações e do patrimonialismo na construção social e cultural brasileira só fez essa ‘naturalidade’ dos papéis e determinações de gênero se aprofundar e se manter ainda arraigada. [...] ainda é preciso trazer à luz a trajetória de mulheres de cinema no Brasil. Dois objetos ainda de exceção: a mulher diretora e o cinema “nacional” (SCHVARZMAN, 2017, pp. 31-32).

Sobre alguns registros da sua história, a cineasta Cléo de Verberena, nascida no interior de São Paulo, em 1909, muda-se para capital aos 15 anos. Sua inserção no cinema se inicia quando já estava casada com Cesar Melani, que recebeu uma herança e a investiu em uma produtora cinematográfica, a Epica-Film. Credita-se uma influência de Cléo de Verberena na compra da produtora, no que já “alimentava o desejo de dirigir filmes” (ARAÚJO, 2017, p. 18). Assim como Cléo de Verberena, um fator recorrente das pioneiras do cinema foi o vínculo profissional estendida às relações matrimoniais.

⁶¹ Pseudônimo artístico adotado por Jacyra Martins Silveira (ARAÚJO, 2017, p.18).

Vale ressaltar que as primeiras mulheres a fazerem cinema no mundo ocidental, eram mulheres brancas e letradas, que estavam inseridas na sociedade burguesa do seu tempo.

No Brasil, na década de 1930, marcada pela conquista feminina do direito a votar⁶², uma mulher fazer cinema significava um fenômeno “inusitado”. Entre outras passagens sobre a recepção da cineasta Cléo de Verberena, pelos meios de comunicação local, Luciana Corrêa de Araújo cita uma nota que saiu no Diário de São Paulo:

Uma senhora convidada a assumir a direção de um filme, em São Paulo, onde as dificuldades nesse campo chegam a desanimar muitos homens, é sem dúvida uma novidade palpitante. A Epica-Film é a empresa que prepara essa surpresa para nosso público e a corajosa e interessante patricia que a isso se propõe é Cléo de Verberena, cuja fotografia hoje apresentamos (“Uma diretora de fitas brasileiras”, 1930, sp. *Apud* ARAÚJO, 2017, pp. 18-19).

O *Mistério do Dominó Preto* (1931) foi o único filme de Cléo de Verberena. Seu segundo projeto de filme, *Canção do Destino*, seria dirigido por um homem, Plínio de Castro Ferraz, mas não foi concluído. Sua presença enquanto atriz chegou a ser anunciada para o filme de Octávio Gabus Mendes, *Onde a terra acaba* (1933), no entanto, Cléo de Verberena não retornou mais ao cinema (PESSOA, 1989, p. 2).

A atriz, produtora e diretora brasileira Carmen Santos (1904-1952) realizou seu primeiro filme, o longa-metragem *Inconfidência Mineira* (1948), já no período do cinema sonoro. Entretanto, sua projeção no cinema já acontecia desde quando era atriz ainda durante o período silencioso. Luciana Corrêa de Araújo (2017) acrescenta ainda que Carmen Santos foi dona de duas produtoras de cinema no decorrer da sua trajetória, em meados dos anos 1920 funda a FAB (Film Artístico Brasileiro), que teve curta duração e uma década depois a Companhia Brasil Vita Filme. Recorrente nos textos que fazem referência a Carmen Santos, sua personalidade cheia de iniciativa, considerada uma “ativista política, feminista *avante lettre* e batalhadora pela afirmação do cinema brasileiro” (SCHVARZMAN, 2017, p. 31).

A pesquisadora Ana Pessoa também biógrafa de Carmen Santos e responsável pelo texto do catálogo em homenagem aos 50 anos de falecimento da cineasta, no

⁶² Bertha Lutz, Carmem Portinho e Jerônima de Mesquita foram feministas e muito importantes no processo da conquista das mulheres do direito ao voto. Entre características em comum dessas mulheres estava pertencerem à elite, terem morado no exterior e permanecerem em comunicação com os movimentos feministas internacionais pelo sufrágio universal. “Em 1932, o Brasil finalmente ganhou um novo Código Eleitoral. Com o Decreto 21.076, de 24 de fevereiro de 1932, estabeleceu-se no país o voto secreto e o voto feminino. Com isso, o Brasil tornou-se o segundo país da América Latina (depois do Equador) a estender às mulheres o direito de voto; nisso também foi pioneiro com relação a países da Europa tidos, em outros aspectos, como mais desenvolvidos, como França e Itália. [...]Graças às pressões feministas, e coroados uma luta de décadas, o sufrágio feminino foi finalmente garantido, com a inclusão do artigo 108 na Constituição de 1934” (SOHET, 2017, p. 788).

Centro Cultural São Paulo, descreve que a atriz, produtora e diretora “foi uma personalidade moldada pelo encontro do fascínio do cinema com as novas perspectivas sociais da mulher. [...] relembrar sua trajetória depois de 50 anos é comemorar uma peculiar contribuição feminina à cultura brasileira” (PESSOA, 2002, s/p).

Ainda com a incompletude e falta do reconhecimento devido das suas histórias no cinema, Cléo de Verberena e Carmen Santos foram realizadoras pioneiras e que tiveram seus nomes (re)conhecidos no período das primeiras décadas da cinematografia brasileira. Outras trabalhadoras do cinema, com funções técnicas diferenciadas nessa época são dificilmente encontradas na imprensa e/ou créditos de filmes e catálogos. Inserido nesse contexto, Luciana Corrêa de Araújo reflete que:

Na imprensa brasileira da época, são raras as referências a mulheres atuantes em outra função técnico-criativa que não a de atriz. Junte-se a isso, de forma geral, as informações muitas vezes esparsas, quando não desconstruídas, em relação aos créditos dos filmes, e chegamos ao que se tem hoje: um panorama extremamente lacunar das profissionais femininas em atuação no cinema brasileiro – com exceção das atrizes. Para reverter esse panorama, são fundamentais pesquisas mais sistemáticas não só para garimpar novas informações como também para reconfigurar dados já disponíveis (ARAÚJO, 2017, p. 17).

Na composição desse panorama histórico que nos engajamos tivemos interesse em descrever esse início do trilhar feminino, seus traços, de forma comprometida com a historicidade dos fatos, ou seja, uma reflexão histórica do ponto de vista do presente, da contemporaneidade em que nos encontramos. Se nosso propósito – neste momento – não foi um estudo mais aprofundado das histórias dessas mulheres e os atravessamentos do cinema nas suas vidas, ao mesmo tempo nos deparamos com a dificuldade de pesquisadoras/es que tiveram esse objetivo. A desconfiança perante fatos, informações e indícios encontrados quanto às suas incompletudes e mesmo obscuridade se fez presente no decorrer da nossa trajetória, no levantamento em que as/os pesquisadoras/es estiveram empenhadas.

CAPÍTULO 2 POR UM CINEMA COM MULHERES EM PERNAMBUCO

Se por um lado a projeção do cinema feito em Pernambuco tem estimulado produções acadêmicas dentro e fora do Estado – o que inclui um número relevante de pesquisadoras mulheres –, averiguamos que em sua maior proporção, priorizaram as autorias masculinas. Não questionamos os valores das obras cinematográficas e seus respectivos cineastas, mas a “falta de interesse” em uma cinematografia heterogênea marcada pela perspectiva da autoria feminina que vem se expandindo no Estado. Não só a história do cinema a qual tivemos acesso foi prioritariamente masculina, como os quesitos classe e raça e/ou etnia foram desconsiderados. Como se por muito tempo tivéssemos “naturalizado” essa via única – dos homens, em sua maioria brancos que atendem a um perfil classe média, que fazem cinema no Estado –, sem que nos causasse o devido estranhamento.

Consequentemente, soma-se a esta realidade uma literatura com lacunas quanto às informações voltadas para a participação das mulheres no cinema e audiovisual do Estado. Até a década de 1980, poucas referências foram encontradas sobre a autoria feminina no cinema em Pernambuco, chegando a ser nula – pelos registros históricos – no expressivo ciclo regional do Recife, como veremos adiante, em que a exceção se encontra nas atrizes da época.

Ressaltamos que consideramos que filmes feitos por homens também têm contemplado a perspectiva das mulheres, inclusive, na trajetória dessa pesquisa constatamos que tem crescido o número de trabalhos acadêmicos de produções com recortes que abrangem as personagens femininas e suas desconstruções em filmes de autoria masculina. No entanto, nosso foco, nesse trabalho, é pensar um cinema de autoria feminina, no sentido de, também, contribuir para a historiografia da representatividade das mulheres no cinema, suas propostas filmicas, assim, como se dá o processo de transformação desse cenário nos dias atuais.

Perseguimos rastros dos papéis de “coadjuvantes” que lhes foram/ quando foram atribuídos, e quando nos voltamos aos marcadores da diferença, na sua intersecção com raça, etnia e classe, nos deparamos com uma invisibilidade ainda maior. De todo modo, consideramos que nos últimos anos esse quadro tem sido tensionado e problematizado, o que reflete uma transformação ainda relativamente pequena em relação a um cenário dinâmico e profícuo das mulheres trabalhadoras do cinema em Pernambuco, nessa segunda década dos anos 2000.

Três pesquisas acadêmicas – dissertação de mestrado, monografia de graduação, foram encontradas com foco em mulheres cineastas e suas articulações em Pernambuco, com um recorte contemporâneo: *Que porra é cinema de mulher: O desvelar do machismo no cinema Pernambucano*, dissertação de mestrado em Comunicação de Natália Lopes Wanderley já citado nesse trabalho, as monografias *Mulheres, trabalho e cinema: A representatividade de gênero no Funcultura Audiovisual*, de Janaina Guedes Monteiro Evangelista (MinC/ Fundaj/UPE/UFBA, 2016)⁶³ e *Um cinema de guerrilha – narrativas subversivas das Mulheres no Audiovisual de Pernambuco – MAPE* (Ciências Sociais/UFPE, 2017)⁶⁴.

2.1 Onde estão as mulheres que fazem cinema, em Pernambuco?

O pioneirismo com experiências cinematográficas em Pernambuco data da primeira década do século XX, com os filmes naturais (de não ficção) “quando se tem registro da exibição de atualidades com assuntos locais, filmados por cinegrafistas itinerantes ou da própria cidade do Recife” (ARAÚJO, 2013, p. 2). Assim como em outras cidades de grande porte brasileiras e em toda América Latina, a capital pernambucana iniciava processo de ampla modernização. Reformas urbanas, obras de saneamento, a luz elétrica que se expandia por ruas, comércio, residências, também viabilizando os bondes elétricos que transitavam pela cidade.

No caso de Pernambuco, importante ressaltar que nesse período de modernização, o estado permanecia sob forte influência econômica da monocultura da cana de açúcar, ainda que enfrentasse uma desestabilização dessa estrutura de poder fundada no patriarcado, que concentrou, entre os séculos XVI e XVII, um dos principais focos de produção do açúcar no Brasil, o maior produtor mundial na época. Da transição dos senhores de engenho de um sistema escravista para os usineiros – com a modernização dos meios de produção açucareira após abolição da escravatura –, permaneceu a produção de desigualdades sociais em que se destacavam a exploração da

⁶³ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, promovido pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, em parceria com o Ministério da Cultura, a Fundação Joaquim Nabuco, a Universidade de Pernambuco e a Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, como requisito para obtenção do Certificado do Curso de Aperfeiçoamento em Gestão Cultural.

⁶⁴ Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

classe trabalhadora e das minorias sociais, como mulheres, negros, crianças, entre outras (ARAÚJO; CAMPOS, 2013, 2001).

No contexto socioeconômico apresentado, na capital Recife, entre os hábitos urbanos, se incluía o cinema, o qual se situava numa variedade de atrações voltadas para os moradores e influenciou na inserção de um determinado perfil da mulher – ou seja, a mulher branca, reconhecida como parte da sociedade burguesa da sua época – nos espaços públicos da cidade, tendo em vista que no caso das mulheres negras, pobres e indígenas, viviam outras realidades. Para parte das mulheres negras⁶⁵, as ruas lhes proviam a renda da família desde o período pós abolição da escravidão – da virada do século XIX para o século XX –, como vendedoras de leguminosas entre outros produtos. “Ao contrário do prescrito para a mulher idealizada da época, as negras circulavam pelas ruas, marcando a seu modo presença no espaço público” (NEPOMUCENO, 2012, p. 383).

No seu trabalho de pesquisa, que originou a dissertação *Paisagens da cidade – os olhares sobre o Recife dos anos 1920*, Daniel Vieira (2003), a partir de jornais e revistas da época, constrói uma crônica de costumes em que nos situa de alguns hábitos urbanos influenciados pelas imagens introduzidas pelas novas tecnologias da época, incluindo o cinema:

[...] percebem-se as modernizações, ainda que tímidas, na relação homem-mulher, mostrando a conquista de alguns territórios sociais por parte das mulheres. Livres do figurino antigo, das cintas e espartilhos, e agora em um novo, condizente com a imagem hollywoodiana em exibição nos cines, como os vestidos leves e soltos, importados ou reproduzidos pelas casas de costura, que povoam os jornais com anúncios publicitários [...] (VIEIRA, 2003, p. 38).

Nessa mesma década de 1920, com o chamado ciclo⁶⁶ regional do Recife, Pernambuco se destaca com uma expressiva produção de um cinema periférico, no Nordeste do Brasil – realizado fora do eixo Rio São Paulo. Um cinema que dribla a precariedade técnica, devido à falta de recursos e patrocínios. Nesse contexto, se dá início a um modo de produção cinematográfica associado ao trabalho colaborativo e

⁶⁵ Segundo a historiadora Bebel Nepomuceno parte das mulheres negras “viviam em lares sem presença masculina, chefiando a casa e providenciando o sustento dos seus. Outras trabalhavam para famílias de mais posses como criadas para todo o serviço. Algumas haviam conseguido acumular matrimônio, formar núcleos familiares estáveis, criar redes de solidariedade e comunidades religiosas” (NEPOMUCENO, 2012, p. 383).

⁶⁶ Denominação que abriga as experiências cinematográficas, sobretudo no terreno da ficção, “em cidades fora do eixo econômico formado pelas capitais Rio de Janeiro e São Paulo. É assim que vamos encontrar não só o ‘Ciclo do Recife’, como também os ciclos de Barbacena, Pelotas, Campinas, Porto Alegre e Cataguases, entre outros” (ARAÚJO, 2013, p. 1).

afetivo dos grupos de cinema (NOGUEIRA, 2014). Uma “irmandade” que se estendeu às próximas gerações quando ganhou a alcunha de *brodagem*, na década de 1990.

Diante de um ambiente predominantemente masculino podemos refletir a expressão masculinizada para além do trabalho em grupo. Já que historicamente Pernambuco também tem reproduzido a estrutura patriarcal vigente nos modos de se fazer filmes, desde as primeiras experiências cinematográficas aos dias atuais.

Se entre os ciclos regionais brasileiros, Pernambuco – mais precisamente em Recife – foi o Estado com maior produção e longevidade, de 1923 a 1933 (GOMES, 1980; BERNADET, 1970)⁶⁷, no entanto, sua expressiva realização fílmica esteve sob direção masculina em um meio predominantemente masculinizado. Nos registros da historiografia brasileira e local não tivemos referência da participação de mulheres em funções de direção ou na equipe técnica de forma geral, a não ser como atrizes. Relatos também com base na historiografia encontrada, nos sinalizam que informações ficaram obscurecidas a exemplo da falta de interesse da imprensa da época e dados incompletos nos créditos dos filmes.

Na sua pesquisa sobre mulheres do período do cinema silencioso no Brasil, Luciana Corrêa de Araújo (2017) – ao evidenciar essas incompletas e desencontradas informações – cita como referência o caso de Almeri Esteves⁶⁸, atriz conhecida do ciclo regional do Recife. Ao comentar os filmes do seu marido Ari Severo⁶⁹, Almeri Esteves revela que o filme *Dança, amor e ventura* (1927) “foi o que mais me impressionou, mesmo por ter sido idealizado por mim” (MORENO, 1930 *apud* ARAÚJO, 2017, p. 17).

Foi enquanto atriz, que Almeri Esteves ganhou destaque como protagonista de quatro⁷⁰ dos treze filmes realizados durante o período. A atriz foi posteriormente homenageada junto ao seu companheiro Ari Severo – um dos principais realizadores do

⁶⁷ A primeira e, também, considerada mais completa pesquisa sobre o ciclo regional do Recife foi realizado por Lucila Ribeiro Bernadet (1970) sob orientação de Paulo Emilio Sales Gomes, que resultou na sua dissertação de mestrado. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem* (Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). Disponível em: <<http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4281-cinema-pernambucano-de-1922-a-1931-primeira-abordagem>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

⁶⁸ A grafia de seu primeiro nome varia conforme a fonte historiográfica entre Almeri e Almeri. Optamos por este último.

⁶⁹ A grafia de seu primeiro nome varia conforme a fonte historiográfica entre Ary e Ari. Optamos por este último.

⁷⁰ “Retribuição”, “Aitaré da Praia”, “Dança, Amor e Ventura” e “Destino das Rosas”

ciclo do Recife –, no curta-metragem *Almeri e Ari - Ciclo do Recife e da Vida* (1981)⁷¹, do cineasta Fernando Spencer. Rilda Fernandes também foi uma atriz cuja participação no ciclo regional se destacou, no que o crítico Paulo Emílio Sales Gomes (1980) relata em *Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento* que “estrelas surgiram, como Almeri Esteves e Rilda Fernandes, nomes que se tornaram familiares dos leitores de Cinearte” (GOMES, 1980, p. 58).

As atrizes do ciclo do Recife precisaram transpor barreiras sociais pela condição de serem mulheres e artistas com profissão autônoma em uma cultura conservadora. Ironicamente os papéis que representaram no cinema, em maior proporção, estavam associados e refletiam a fixidez do “lugar” da mulher na sociedade pernambucana da época. Jota Soares, cineasta do ciclo do Recife⁷², dedica a Almeri Esteves, uma das crônicas para a série *Relembrando o cinema pernambucano*⁷³, em que critica o preconceito sofrido pelas trabalhadoras do cinema no período silencioso de cinema: “[...] eram atrizes e, assim, mulheres condenadas pelas religiões, pelas beatas, pela hipocrisia de quantos se acobertavam por baixo de condições possivelmente inaceitáveis. Puro provincianismo [...]” (SOARES, 2006, p. 92).

Luciana Araújo (2017) afirma que nos filmes de enredo (ficção) os quais foi possível o acesso para sua pesquisa sobre o cinema silencioso no Brasil ⁷⁴, “a maioria das protagonistas não exerce trabalho remunerado fora do ambiente doméstico” (ARAÚJO, 2017, p. 23). A autora cita na sua pesquisa dois casos com protagonistas mulheres que exercem trabalho remunerado com ambos os filmes realizados durante o ciclo de Recife: *Jurando Vingar* (Ari Severo, 1925) e *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926).

No filme *Jurando Vingar*, a protagonista interpretada por Rilda Fernandes é uma garçonete que vive sozinha com a mãe. Inspirado nos filmes de *Wersten* norte-

⁷¹ O filme faz parte da série que Fernando Spencer dedicou aos “pioneiros do Ciclo do Recife”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SYT3k4R3LLAu>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

⁷² Para além do seu trabalho como cineasta, Jota Soares, ganhou destaque pelas iniciativas de preservação e memória do ciclo silencioso do cinema pernambucano.

⁷³ Em 2006, foi lançada em formato de livro, pela editora Massangana/ Fundaj, uma série de 59 crônicas sobre cinema pernambucano nas décadas de 1920 e 1930 escritas por Jota Soares e publicadas no jornal Diário de Pernambuco entre 1942 e 1962. O livro foi organizada pelo professor e pesquisador Paulo Cunha Filho.

⁷⁴ A autora relata a dificuldade de uma análise mais precisa devido “existirem poucos filmes silenciosos de ficção preservados” (ARAÚJO, 2017, p.23). A evidência das informações apresentadas se baseou nos filmes existentes e leitura das sinopses.

americanos⁷⁵, a lanchonete em que trabalha é “palco” de briga entre herói e bandidos. O uso de um intertítulo que explique e sensibilize o público quanto a “mocinha” da narrativa que se expõe ao trabalho sem uma outra alternativa é utilizado no filme: “Quando se faz necessário lutar pela subsistência, o trabalhar nunca é penoso” (ARAÚJO, 2017, p. 23).

No caso do longa-metragem de enredo (ficção), *A filha do advogado*, aborda questões de gênero que envolvem certa complexidade.⁷⁶ Por um lado, Antonieta, uma jovem bacharel em Direito, interpretada pela atriz Olyria Salgado, faz a opção pelo trabalho fora da esfera doméstica, em uma das raras aparições no cinema, nesse período, de uma personagem mulher com aspiração à carreira profissional (ARAÚJO, 2017). Por um outro lado, esta mesma personagem com ideias concebidas como avançadas para a época, tem o papel da antagonista no enredo, com comportamento e modos de se vestir que se opõem aos da protagonista Heloisa, uma personagem construída para ganhar a empatia do público. Interpretada pela atriz Guiomar Teixeira, sua personagem é uma jovem do interior, de boa índole, com características que reproduzem estereótipos de feminilidade, aproximadas aos modos comportamentais das mocinhas dos melodramas hollywoodianos da época. Já Antonieta, [...] cabelos curtos à *lá garçonne*, a jovem advogada usa roupas masculinas e óculos de armação escura e pesada, exercendo uma profissão predominantemente masculina [...] ARAÚJO, 2017, p. 24) e, apesar da sua formação superior, seu jeito cosmopolita, disputa a ascensão social através do seu noivo, o vilão Helvécio, interpretado pelo diretor do filme, Jota Soares.

Ainda que nas tramas dos filmes *Jurando Vingar* e *A filha do advogado* as personagens femininas ganhem papéis centrais, ainda assim, as narrativas reproduzem padrões morais da sociedade burguesa e os estereótipos femininos na construção das personagens. Além disso, também possuem um elenco com uma maioria de atores do sexo masculino, ainda que reconheçamos as dificuldades da atividade – que não estimulavam à profissão de atriz – para mulheres naquele período. Importante ressaltar que ambos os filmes foram realizados às vésperas das mulheres conquistarem o direito a votar no Brasil, em 1934. O que implica uma movimentação política das mulheres que

⁷⁵ Os filmes do ciclo do Recife, principalmente as primeiras produções, se inspiravam nos filmes populares norte-americanos da época. Como os melodramas de aventura e *Wersten* (FIGUEIROA, 2000).

⁷⁶ Nossa proposta nessa passagem da pesquisa foi apresentar breves traços relacionados às mulheres profissionais do cinema em Pernambuco no período do Ciclo do Recife no contexto do trabalho. Entretanto, o filme *A Filha do Advogado* envolve questões de gênero importantes que foram aprofundadas na pesquisa de mestrado em História da autora Jéssika Evelyn Leitão Alves (Universidade Federal Fluminense, 2017): *Gênero em cena: representações no cinema pernambucano da década de 1920*. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/2076.pdf>> Acesso em: 25 de abril de 2018.

atravessou a década de 1920. Entre as primeiras feministas brasileiras na reivindicação por direitos, entre eles o voto, estava Bertha Luz, uma mulher bióloga, pesquisadora das ciências, cujo perfil não estava representado nas narrativas clássicas. Enquanto o acesso aos espaços urbanos em que se incluía o cinema estava entre as reivindicações de direito das mulheres, as imagens refletidas em tela refletiam o dualismo entre a tradição e modernidade, em que podemos constatar a permanência de um conservadorismo presente na sociedade a partir da representação das mulheres em cena.

O ciclo regional do Recife tem seu último filme realizado em 1931⁷⁷ e o cinema em Pernambuco passa um período sem realizar filmes de ficção. “A chegada do sonoro e as inovações tecnológicas – como o aparecimento da cor – tornavam inviáveis, na região, a realização cinematográfica com a mesma efervescência do que ocorrera nos anos 1920” (FIGUEIRÔA, 2000, p. 3). O longa-metragem de ficção *O Coelho Sai* (1942), é o primeiro filme sonoro do Estado. O filme cujas cópias foram perdidas em incêndios, conta com poucos registros e autoria contestada. As crônicas de jornais da época remetem o filme à produtora Meridional Filmes e um dos seus donos Newton Paiva, enquanto o fotógrafo Firmo Neto deixou relatos de execução do projeto fílmico, “ao lado de Paiva, Firmo viabilizou o projeto sugerido inicialmente por Ernani Seve” (ARAÚJO, 1994, p. 131). O enredo abrange o carnaval pernambucano a partir de um frevo do carnavalesco Nelson Ferreira. A atriz Geninha da Rosa Borges, também protagoniza o filme que conta “a história do sentimento de saudade de uma jovem pelo Recife” (CUNHA FILHO, 2014, p. 57).

Com produções ficcionais esparsas, vale ressaltar que há uma continuidade da produção fílmica no Estado, no campo documental. Ainda pouco abordada pela historiografia local, nas décadas de 1930 e 1940 foram produzidos tanto filmes de cunho institucional (por encomendas para o governo local e nacional e firmas comerciais) como cine jornais e documentários. No campo político, entre essas décadas, o Brasil atravessava uma ditadura com Getúlio Vargas no poder (1937 – 1945), o chamado Estado Novo. Período este marcado tanto pelo controle e censura como por uma política nacionalista que visava o incentivo à cinematografia brasileira.⁷⁸

⁷⁷ O último filme de enredo (ficção) lançado no Ciclo do Recife foi *No cenário da vida* (1931), direção de Jota Soares e Luiz Maranhão. Como abrangemos no capítulo anterior desse trabalho nesse mesmo ano, Cleo de Verberena dirigia e protagonizava o longa-metragem ficcional *O mistério do dominó preto*, até então o primeiro filme brasileiro realizado por uma mulher.

⁷⁸ Dentro deste contexto foi criado, entre outras instituições, o Instituto de Cinema Educativo (INCE), em 1937, durante a vigência de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde. O Estado centralizador tinha como objetivo incluir o cinema “no projeto de integração nacional e desenvolvimento

Prevaleceram nesse momento as empresas cinematográficas⁷⁹ criadas e/ou contratadas para a produção das imagens em movimento em que prevaleciam o discurso propagandístico alinhados ao governo da época. A hegemonia masculina na realização de filmes também é uma marca desse período. Sem indícios de participação feminina através dos registros historiográficos encontrados, seja como diretoras e/ou parte das equipes técnicas das produções do período, uma certa desconfiança dessa total ausência de mulheres em determinados contextos também foi parte do processo de pesquisa.

A abertura democrática no Brasil, com o final da ditadura do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945), exerceu influência no campo cinematográfico brasileiro. No entanto, ainda não foi um momento perceptível da atuação das mulheres no cinema. Em Pernambuco, os anos 1950 foram marcadas por uma movimentação dinâmica que envolveu sessões com debates de filmes, realização de mostras e festivais, que aconteciam nos ambientes dos cineclubes, sendo propulsores de uma formação cinéfila, que vai influenciar o surgimento da crônica cinematográfica local e uma produção futura de filmes no Estado. No livro *A Crônica de Cinema no Recife dos Anos 50*, a pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo (1997), retrata esta ambiência, tanto no levantamento que realizou da crônica cinematográfica nos jornais diários do Recife, como informações sobre a cena cultural da época “no que diz respeito às manifestações ligadas ao cinema, desde os cineclubes e círculos de estudos até a produção de cinejornais e dos cineastas amadores” (ARAÚJO, 1997, p.15).

Na pesquisa realizada em torno dessa movimentação, constatamos o cenário cinematográfico local predominantemente masculino, no qual nos deparamos com os nomes de duas mulheres. O de Amarilda Vasconcelos, única mulher junto aos quatro outros integrantes à frente do cineclube do Ofício Católico⁸⁰ “Vigilanti Cura”, e o da

industrial ao ser incorporado como instrumento pedagógico, devendo auxiliar na ação cultural educativa e formativa (SIMIS, 2010, p. 39). A convite do idealizador do Instituto, o antropólogo Roquete Pinto, o cineasta Humberto Mauro entra como maior realizador do INCE. Mauro acumulava as funções de diretor, fotógrafo e montador. A pesquisadora Sheila Schvarzman (2017) revelou na seu estudo sobre o período, duas mulheres que trabalharam com o cineasta durante o período no INCE. Beatriz Roquette Bojunga e Gilda Bojunga. Filha e neta de Roquete Pinto, trabalharam na produção de filmes do INCE sem terem seus nomes creditados. Uma cultura da época que se repetiu com outras mulheres que trabalharam em ambientes que envolviam pais e maridos.

⁷⁹ Em Pernambuco a Meridional Filmes, fundada no final dos anos 1930, por Newton Paiva e Rui Galvão foi a empresa cinematográfica que deu prosseguimento à produção de cinematográfica no Estado. De viés tradicional, foi responsável pelos documentários institucionais de teor propagandístico, com “filmes de encomenda para firmas comerciais e filmes de propaganda para o governo com as realizações do Estado Novo em Pernambuco” (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016, p. 29).

⁸⁰ Esta revelação veio à tona no ensaio escrito pela cineasta Regina Machado para o livro organizado por Maria do Rosário Caetano em homenagem aos 30 anos da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas).

cronista Renata Cardoso, jornalista da *Folha Vespertina*, “especializada em comentar a atuação dos seus colegas” e citada por diversas vezes na pesquisa de Araújo (1997).

No período que o Brasil atravessava a ditadura militar (1964 a 1985), o financiamento de filmes pelo Governo de Pernambuco esteve voltado aos documentários promocionais. O Grupo Cinema 1 foi a produtora cinematográfica beneficiada pelo Estado na época e na sua composição estava Cristina Tavares, junto a Francisco Bandeira de Mello e Carlos Garcia. A proposta do Grupo foi a profissionalização no campo do cinema. Cristina Tavares integrou a equipe de realização de quatro curtas-metragens por encomendas e filmes institucionais⁸¹. Com o propósito de profissionalização no campo do cinema, ao tentar o caminho de uma produção de viés independente, o Grupo Cinema 1 não perdurou em razão das dificuldades financeiras.

Férias em Garanhuns (1969), curta-metragem dirigido por Cristina Tavares foi feito sob encomenda para Empresa de Turismo de Pernambuco (EMPETUR), Prefeitura de Garanhuns e Sanatório Tavares Correia. O filme, que tinha como proposta a promoção da cidade, tem uma construção narrativa com elementos ficcionais com três atores que interpretam marido, mulher e filho e encenam um passeio pela cidade, mostrando seus pontos turísticos. A realizadora Cristina Tavares, nascida na cidade de Garanhuns fazia parte da família de um dos patrocinadores do filme. O vínculo do Grupo Cinema 1, com projetos financiados com recursos governamentais e privados, em um período de políticas conservadoras, despertou uma certa desconfiança no campo cultural da época (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016). Ainda que em um contexto adverso às produções independentes e contando com certos privilégios – não diferentemente de muitos realizadores –, podemos afirmar que Cristina Tavares foi a primeira cineasta em Pernambuco a buscar uma profissionalização na direção e produção cinematográfica, em um campo até então composto por homens. Posteriormente, a realizadora seguiu sua carreira no jornalismo e exerceu mandatos na política estadual. Em sua homenagem existe o Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo⁸², que em 2016/ 2017 realizou sua 23ª edição, e que, dentre reportagens e trabalhos acadêmicos, tem contemplado documentários de cineastas mulheres.

⁸¹ Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra (2016), destacam que apesar de filmes institucionais, os documentários “buscavam em seus roteiros uma estrutura narrativa com incursões em uma linguagem mais poética, utilizando recursos ficcionais (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016, p. 50).

⁸² O Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo tem como objetivo estimular a produção de trabalhos jornalísticos e tem aprovado documentários entre outros projetos. Disponível em: <http://www.sinjope.org.br/tag/cristina-tavares/>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

Paralelamente, do final da década de 1960 até o início dos anos 1980, aconteceu mais um dos chamados ciclos do cinema em Pernambuco. Em período de censura, com limites técnicos e sem financiamentos público, o surgimento da câmera caseira Super 8 volta a impulsionar a produção independente de cinema local, assim como aconteceu em outros estados no Brasil.

Fizeram parte dessa cena em Pernambuco jovens intelectualizados, em sua maioria da classe média recifense, que encontraram no suporte Super 8 a praticidade e viabilidade de experimentação com as imagens em movimento. Aliada a uma liberdade de expressão artística, que se autofinanciou em período político de forças repressoras, vivenciado durante a ditadura militar que ocorria na época.

Uma movimentação⁸³ produtiva com mais de 200 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens, mobilizando para além da experimentação cinematográfica, a criação de mostras e festivais. Articulação essa que aconteceu em outros estados do Nordeste e do território nacional, onde a experimentação superoitista, na década de 1970, envolveu nomes das artistas plásticas Lygia Clark, Lygia Pape, Ana Maria Maiolino e de Kátia Mesel, nosso foco nesse discorrer sobre as autorias femininas no cinema de Pernambuco.

Neste cenário está Kátia Mesel, a primeira mulher em Pernambuco a consolidar sua carreira como cineasta. A realizadora se especializou no gênero documentário com uma produção profícua de filmes – transitando por todas os formatos (bitolas), desde o Super 8, 16mm, 35mm ao digital – e segue em atividade nos dias atuais. Estudante de Arquitetura e artista gráfica na época, iniciou sua relação com a imagem em movimento em 1968, quando começou a experimentar com a câmera de oito milímetros até chegar ao Super 8.

⁸³ Movimentação foi um termo de preferência dos superoitistas Geneton Moraes Neto e Jomard Muniz de Brito para definir a mobilização cinematográfica que ocorreu do Super Oito em Pernambuco, com respaldo do pesquisador Alexandre Figueirôa. Assim como no Ciclo do Recife, Figueirôa não considera que a produção superoitista “possa ser enquadrada como movimento cinematográfico *stricto sensu*” (FIGUEIRÔA, 1994, p.175). Aconteceu para além da produção e experimentação das imagens em movimento. No período também se deu a difusão dos filmes tanto através da criação de mostras e festivais no Estado, em cineclubes e outras instituições socioculturais. Assim, como transitou e ganhou visibilidade em outros estados e realizaram atividades formativas locais. Superoitistas se articulam com profissionais de cinema de outros estados e atividades formativas são realizadas localmente (FIGUEIROA, 2000).

Entre as décadas de 1970 e 1980, Kátia Mesel realizou cerca de 20 documentários⁸⁴. Somente em 1972 já tinha feito três filmes, *Rotor*, *Viva o outro mundo* e *El barato*, que inscreveu na Jornada de Cinema da Bahia (FIGUEIRÔA, 2000). A cineasta, no entanto, declara sua experiência à parte da movimentação em grupo na época. Kátia Mesel em entrevista para o projeto *História do Cinema Pernambucano*, faz referência às suas primeiras experiências com o cinema:

[...] Não tinha consciência de grupo nenhuma, caiu nas minhas mãos essa possibilidade (a câmera) Super 8, então eu fazia muita coisa experimental. Muita coisa experimental com luz, com transparência, com texturas, com matérias, com conteúdos, com ousadias. Até porque a década de 70 foi uma época em que a gente dava asas à imaginação. Então foi uma época muito experimental. Mesmo assim em 1973 eu fui a primeira mulher a fazer parte de um festival de cinema no Brasil, que era justamente a Jornada de Cinema da Bahia que não era em Salvador ainda era em Cachoeira. Então eu fiz com “Rotor”, um Super 8 que eu filmei no Marrocos [...] ⁸⁵

Outras participações de autoria feminina aconteceram de maneira pontual sem continuidade na produção em cinema, apesar das suas obras terem recepção significativa do público. Com passagem efêmera na cena de cinema local, Fátima Souza, Maria Watts e Nadja Paiva realizaram o curta *A Fuga*, que recebeu o prêmio de Melhor Filme no II Festival de Super 8 de Fortaleza, em 1976, o prêmio “preferido do público”, na Mostra do Filme Pernambucano, 1977, em Belo Jardim. O pesquisador Alexandre Figueirôa ainda cita Gilda Macedo com o curta *Retornatora*⁸⁶, que situa entre os filmes produzidos pela classe média intelectualizada que “revia seus padrões de comportamento e exercitava as transformações de sua política cotidiana, fosse no repúdio aos papéis sociais impostos [...]” (FIGUEIRÔA, 2000, p. 76).

Letícia Lins também está entre as poucas realizadoras da época a encontrarmos registro. Diretora do curta *Giba e Gringa* (1979), junto a Félix Filho e Fernando Castilho, um documentário que retrata dois personagens históricos pernambucanos – o sociólogo Gilberto Freyre (Giba) e o líder comunista Gregório Bezerra (Gringa) nos seus 80 anos. A divulgação do lançamento do filme causou certa repercussão em Recife. Previsto para acontecer inicialmente na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), o que não

⁸⁴ Biografia da cineasta Kátia Mesel no site Cinema Pernambucano. Disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4422-katia-mesel>. Acesso em: 04 de janeiro 2018.

⁸⁵ Projeto História do Cinema Pernambucano entrevista a cineasta Kátia Mesel em 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rZTr65uVEow>. Acesso em: 04 de janeiro 2018.

⁸⁶ Realizado na década de 1970, não consta referência quanto ao ano exato.

ocorreu por conta de imprevistos⁸⁷. *Giba e Gringa* foi então lançado na I Mostra de Filmes da Produção Independente de Pernambuco.

Num ambiente predominantemente masculino, damos destaque ao nome do superoitista Jomard Muniz de Britto⁸⁸, cuja arte foi provocativa quanto ao binarismo mulher e homem. Em um período com filmes de teor político, que focavam em crítica ao sistema, o superoitista foi o primeiro cineasta entre mulheres e homens no Estado a abranger temas “tabus” para a época, quanto homossexualidade, transexualidade, religiosidade afro-brasileira. Jomard, como chamamos, esteve atento às pautas urgentes – dos movimentos antropofágico, feminista, lgbt, negro – dos anos 1960 e 1970. Sua inventividade, uso da alegoria, experimentação performática e transgressora quanto a uma ideia fixa de gênero podem ser conferidas em filmes como *Babalarixá Mário Miranda*, *Maria Aparecida no Carnaval* (1974), sobre o “carnavalesco e pai de santo Mário Miranda falando de sua vida no candomblé e travestido de Maria Aparecida ao desfilar no Amante das Flores” (FIGUEIRÔA, 2000, p. 43).

O grupo teatral de Olinda, *Vivencial Diversiones*⁸⁹, participou de alguns dos filmes de Jomard Muniz de Britto em Super 8, em que os tabus do corpo e sexualidade foram provocados. No filme *Vivencial I* (1974), a pesquisadora Luciana Carla de Almeida (2012) descreve, na sua dissertação *O experimental no Super 8 brasileiro* (PPGCOM/UFPE)⁹⁰, “a narração em *off* proclamava: ‘a bissexualidade universal’ ou ainda ‘A obrigação de pertencer ao próprio sexo contribuiu para o progresso da humanidade?’”. Era o transbunde andrógino como transgressão” (ALMEIDA, 2012, p. 65).

Desde o prazer de filmar à busca pela profissionalização na área e dos incentivos públicos, foi presente na pauta dos realizadores⁹¹ que driblavam até onde podiam a precariedade técnica e os preços de equipamento e película que subiam. Por um outro lado, o apoio estatal era visto com desconfiança por parte de superoitistas, devido ao

⁸⁷ No seu momento de exibição foram “troçadas” as bitolas do filme para projeção de 8 para 16mm. (FIGUEIRÔA, 2000).

⁸⁸ Filósofo, escritor, poeta, conhecido entre os tropicalistas, pela sua influência no movimento, Jomard Muniz de Britto é combatente da cultura patriarcal e machismo estrutural em sua extensa obra. Em 2011, a cineasta Luci Alcântara realizou o longa-metragem *JMB, o famigerado*, sobre a vida do artista. Biografia disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4420-jomard-muniz-de-britto>. Acesso em: 04 de janeiro 2018.

⁸⁹ Inspiração para o longa-metragem *Tatuagem* (2013), direção de Hilton Lacerda que criou o personagem do professo filósofo em homenagem a Jomard Muniz de Britto.

⁹⁰ Título completo da dissertação: *O experimental no super 8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

⁹¹ Aqui a flexão de gênero masculina é proposital considerando o cenário com uma maioria de homens.

momento que o Brasil atravessava de ditadura militar, em que foi comum os crivos da censura às manifestações, obras culturais e artistas. Entretanto, nessa ambiência, foi criada e registrada uma entidade associativa, o Grupo-8, em 1977. Sua proposta de angariar financiamentos estatais, dividiu superoitistas, dadas as circunstâncias políticas da época. Não há registro de participação de alguma mulher no Grupo-8.

Assim como uma experimentação estética reconhecidamente de vanguarda para a produção independente de cinema brasileiro, a movimentação superoitista também foi predominantemente masculina, uma contradição, na mesma década – de 1970 – em que as mulheres eram homenageadas mundialmente, como descreveremos mais adiante nesse trabalho. O que também não estava sendo refletido no conteúdo dos filmes superoitistas que tivemos acesso enquanto informação. No entanto, o Brasil atravessava uma ditadura militar. E enquanto os movimentos feministas e contraculturais aconteciam em países da Europa e nos Estados Unidos, “no Brasil, assim como em outros países sul-americanos tais como Argentina, Uruguai e Chile, privilegiou o desafio a regimes opressores e às estruturas de classe, em vez das questões de gênero” (OSTHOFF, 2010, p. 76).

Por um outro lado, a pesquisa de Rubens Machado Júnior e Marina da Costa Campos (2017), que originou o ensaio *Protagonismos experimentais femininos no surto superoitista dos anos 1970*, levanta outros aspectos relevantes sobre a questão de autoria e co-autoria na movimentação Super 8 brasileira. O amadorismo que envolveu a livre experimentação com o suporte da câmera também estava relacionado aos créditos dos filmes. Não havia um *set* de produção, assim como a definição de todas as funções de sua execução. Nomes nos créditos quanto produção e roteiro eram bem escassos. Apesar de não haver uma equipe formalizada, era comum a formação de grupos, as “trupes” movidas por afinidade e afeto. No que se compartilhava a câmera e os protagonismos na condução filmica. Sendo necessário se considerar que:

Dessa perspectiva do protagonismo, da diferente dinâmica de produção que imprime os vários olhares numa diferente função, tornando frágeis as fronteiras entre autoria e coautoria, pode-se pensar a presença feminina nessas realizações. Uma parcela reduzida, mas significativa, desses trabalhos superoitistas foi por mulheres “dirigida”, “produzida”, “fotografada”, “montada” ou “estrelada”. As aspas são merecidas porque essas funções técnicas, típicas da divisão do trabalho profissional, raramente serão designadas ou, de fato, exercidas na práxis superoitista, predominantemente informal, coletiva ou amadora (JÚNIOR; CAMPOS, 2017).

A virada da década de 1970 para 1980 é marcada pelo início da abertura política no Brasil. O setor cinematográfico local, visando sua profissionalização, também, através das articulações políticas com o propósito de pressionar os órgãos estatais para os incentivos públicos, que, então, iniciam um movimento de auto-organização. A ABD PE (Associação Brasileira de Documentaristas e curtametragistas) funde-se a Associação Pernambucana de Cineastas (Apecí), recém criada em 1979 com apoio do Grupo-8. Em 1980 então é criada a ABD-Apecí como resultado dessa fusão. Em meio às articulações políticas, também desmobilizações, nos percalços da instabilidade do setor audiovisual, em que a entidade exerceu grande influência para as conquistas políticas do setor audiovisual até os dias atuais. Assim como reverteu seu quadro masculinizado nas décadas que se seguiram como veremos mais adiante nesse trabalho.

Sem qualquer referência na historiografia do cinema de Pernambuco às pautas feministas, a década de 1970 foi de relevância simbólica e de acontecimentos para as mulheres. Período da segunda onda do feminismo e das primeiras teorias feministas do cinema no Ocidente. O Brasil nesse período está no auge da ditadura militar. O ano de 1975 foi decretado Ano Internacional da Mulher pela ONU, dando início à Década Mulher e foi realizada a I Conferência Mundial da Mulher sob o lema “Igualdade, Desenvolvimento e Paz”. Tema central: a eliminação da discriminação da mulher e o seu avanço social (ONU MULHERES, s/p)⁹².

Pernambuco neste momento se destacava na produção em Super 8 no Nordeste, com relevante participação em mostras e festivais de cinema. No entanto, não encontramos registros, quanto a repercussão do Ano Internacional da Mulher nesse cenário cinematográfico local, assim como aconteceu no MAM do Rio de Janeiro, ainda no ano de 1975, o que ficou conhecido como “a primeira ação promovida por um grupo de mulheres do cinema brasileiro [...] intitulado *A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta*” (SARMET e TEDESCO, 2017, pp. 118-119)⁹³.

A segunda metade da década de 1970 também foi marcada pelo período de “abertura política”, quando o Estado, sob forte pressão da sociedade civil organizada,

⁹²ONU Mulheres. Conferências históricas. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/conferencias/REFERÊNCIA>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

⁹³ As autoras descrevem que de acordo com o texto de apresentação “o planejamento geral dos ciclos de exibição e da mostra iconográfica foi realizado por uma equipe composto por Lucilla Avellar, Rose La Creta, Lygia Pape, Isadora Costa, Mariza Leão, Tereza Trautman e Suzana Moraes” (SARMET e TEDESCO, 2017, p. 119). Foram ao todo 55 filmes entre curtas, médias e longas-metragens realizados por mulheres e homens, tanto sobre personagens mulheres como realizados por mulheres. Em que ressaltam um dado relevante que foi o total de 20 filmes dirigidos por mulheres nos primeiros cinco anos da década de 1970.

inicia um processo de diálogo para concessão da anistia à presas/os políticas/os e exiladas/os. O Ano Internacional da Mulher decretado pela ONU influirá no fortalecimento da luta pela anistia, que, de reivindicação, passa a ser um movimento que irá repercutir nacionalmente enquanto um pleito pelos direitos humanos e direito à cidadania e contra o Estado de exceção (CIAMBARELLA, 2009). Nessa conjuntura, grupos de mulheres começaram a surgir no Brasil e o movimento feminista em Pernambuco passa a ser construído.

Em 1978 foi criado o Grupo Ação Mulher, constituído por um perfil de mulheres classe média, intelectualizadas, entre elas, profissionais liberais, acadêmicas e/ ou que retornavam do exílio. Sob influência dos feminismos da Europa e dos Estados Unidos, o foco dessas mulheres esteve “voltado às questões de sexualidade, do corpo e da saúde da mulher, dissolvendo-se em 1982” (BONETTI, 2007, p. 80).

O grupo Ação Mulher não perdeu, no entanto ele teve um papel muito importante para a fundação de ONGs que estão em atividade até os dias atuais. Foram mulheres que participaram do Ação Mulher, que estiveram à frente da criação da Casa da Mulher do Nordeste (1980), o SOS Corpo (1981) e Centro das Mulheres do Cabo (1984). A partir da pesquisa desse contexto, da construção do movimento feminista do Estado, nos deparamos com uma significativa produção em vídeo, como abordaremos um pouco mais adiante no texto.

Quando o Super 8 cai em desuso – pelos idos 1980 –, enquanto aparato tecnológico acessível, aos poucos começa a ser substituído pelo suporte digital do vídeo. Acompanhando uma tendência latino-americana em prol do restabelecimento da democracia e dos direitos humanos, os movimentos sociais brasileiros se apropriam desse meio mais acessível para projetar as diversas vozes e pautas que permaneciam invisibilizadas pelos meios de comunicação tradicionais. Uma produção videográfica de grupos de mulheres com orientação feminista surge desse momento, concentrando no eixo Rio-São Paulo maior proporção da atividade das videastas brasileiras, que se voltaram para temas das reivindicações feministas, como sexualidade, saúde, violência doméstica (VALENTE, 1995, p. 1).

Com uma produção quantitativamente mais modesta em relação aos estados do Sudeste, também em Pernambuco – ainda como desdobramento da “década da mulher” – aconteceu uma relevante produção de vídeos de viés feminista. Na sua pesquisa intitulada *Tradição e ruptura no audiovisual – Um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco na década de 1980*, Claudio Bezerra (2001) identificou cerca

de oito grupos produtores em Pernambuco. Entre as organizações não governamentais que mais produziram estavam TV Viva, projeto vinculado ao Centro de Cultura Luiz Freire⁹⁴ e SOS Corpo⁹⁵.

A partir de 1985, a SOS Corpo estabelece uma parceria com a TV Viva, com a estrutura em equipamentos que viabilizou uma expressiva produção de vídeos com pautas urgentes sobre saúde, violência, sexualidade, voltadas, preferencialmente, para mulheres da periferia do Recife. “Até o início dos anos 1990, o SOS Corpo era o grupo feminista que produzia vídeos com mais regularidade no país” (BEZERRA, 2001, p. 59). Os vídeos foram inicialmente dirigidos por Beth Salgueiro e Ângela Freitas, sendo que, posteriormente, Ângela assumiu a direção dos programas.

Vamos constatar nas produções da SOS Corpo uma frente coletiva de trabalho liderada por mulheres. Com a qualidade técnica que se aprimorava, os vídeos da entidade chegaram a participar de festivais pelo Brasil. Podemos atribuir a diferenciação dos vídeos produzidos pela parceria TV Viva/ SOS Corpo em relação ao cinema político/ militante que aconteceu principalmente na Europa, dos anos 1960/1970, “que se opunha radicalmente aos gêneros dominantes da televisão aberta”, o fato das videografias de ambas as ONGs “construírem suas materialidades expressivas a partir das negociações e trocas com a cultura de massa, a cultura erudita e a cultura popular” (BEZERRA, 2001, p. 72).

O engajamento das/os videastas nas suas propostas estéticas estava relacionado a um diálogo direto com seus públicos a partir das ressignificações das imagens da comunicação de massa. Uma produção que passou a ser exibida pelas TVs comunitárias e públicas, como também nos cineclubes e instituições educacionais (como escolas e universidades), o que incluía a itinerância, chegando às periferias de Olinda e Recife.

⁹⁴ O Centro de Cultura Luiz Freire (CCLF) é uma organização não governamental de direitos humanos, que surge em 1972, em Olinda, a partir de um grupo que buscava a restauração da democracia, através de atividades culturais e projetos de desenvolvimento comunitário, durante o período autoritário da Ditadura Militar brasileira. Um dos projetos vinculados à ONG é a TV Viva, pioneiro na concepção alternativa de TV popular, atua no mercado de vídeo educativo e institucional. Seus primeiros vídeos retratavam a realidade cotidiana dos próprios bairros onde eram exibidos em telões. Tais telões circulavam semanalmente pela capital pernambucana. O grupo era financiado por uma organização holandesa, a Novib, e teve seus trabalhos adquiridos pela Abril Vídeos e pela BBC londrina. Participou com grande sucesso do 3º Festival Videobrasil com a obra Amigo Urso, em 1985. Disponível em: <http://cclf.org.br/tv-viva/>. Acesso em: 13 de junho de 2018.

⁹⁵ O SOS CORPO – instituto Feminista para a Democracia é uma organização da sociedade civil, autônoma, sem fins lucrativos, fundada em 1981, com sede na cidade do Recife – Pernambuco, na região Nordeste do Brasil. Disponível em: <http://soscorpo.org/quem-somos/>. Acesso em: 13 de junho de 2018.

Ainda na década de 1980, a jornalista Solange Rocha, que já havia participado do grupo de cinema vanretrô – como veremos mais adiante nesse trabalho – foi produtora e roteirista de vídeos comunitários para um projeto cuja proposta, para além de fazer cinema com o suporte de vídeo, teve um viés formativo. Com a estrutura completa para gravação e edição em VHS, a *TV a Cabo da Associação de Pequenos Produtores Rurais* foi financiada por uma cooperativa de projetos comunitários que ficava localizada no Cabo de Santo Agostinho, região metropolitana do Recife. Produziram documentários em vídeo sobre a zona rural e juventude, e estava na sua proposta capacitar as comunidades a fazerem seus próprios filmes. O que reflete uma proposta inserida no conceito das narrativas de autorrepresentação, em que os vídeos populares também fizeram parte enquanto “projeto de elaborar ‘de dentro’ as identidades dos grupos sociais retratados, em oposição ao estigma, de dar-lhes visibilidade de uma perspectiva que se propõe ‘interna’ (LINS; MESQUITA, 2008, p. 24).

A *TV a Cabo* funcionou de 1986 e 1988 (BEZERRA, 2001). Solange Rocha ainda realizou outros trabalhos audiovisuais de cunho institucional e deu continuidade à pesquisa voltada para os movimentos sociais com ênfase nos estudos de gênero, chegando a compor o quadro da ONG feminista SOS Corpo de 1992 a 1997⁹⁶.

Nos dias atuais, outros meios e a ubiquidade de telas é incorporado ao que se entende por cinema, que cada vez mais se consagra como uma arte híbrida. Até a década de 1990, foi comum uma separação/ hierarquização – a partir dos seus suportes – do que se entendia por “cinema” e por “vídeo”. No seu ensaio *Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo* Ivana Bentes contextualiza a relação conflituosa em que se deram as “transformações, virtualização e desterritorialização das imagens que culminaram na constituição de um novo campo: o do audiovisual” (BENTES, 2003, p. 113).

Mesmo diante da historicidade dos fatos, quando relacionada à ruptura dessa relação dialética do vídeo/cinema, ressaltamos uma passagem da história das mulheres no audiovisual de Pernambuco não incorporada pela historiografia do cinema local. A produção em vídeo da década de 1980, enquanto referência para a cinematografia local,

⁹⁶ Informações acrescentadas a partir do currículo lattes de Solange Rocha. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizaev.do?id=K4718757Z9>. Acesso em: 11 de julho de 2018.

esteve delimitado a nomes – em sua maioria homens – que posteriormente se projetaram na cena de cinema local.

A arte cinematográfica, assim, sendo reconhecida, permanecia restrita majoritariamente a elite branca e intelectualizada. O que passou a ser transformado a partir dos anos 1990, chegando aos dias atuais com o formato do vídeo absorvido pelo cinema, na perspectiva da expansão e aperfeiçoamento das tecnologias digitais. Ainda neste trabalho, haverá referência ao SOS Corpo, tanto no mapeamento realizado pela pesquisadora Karla Holanda (2008), como na parceria que realizou junto ao coletivo audiovisual Mulheres no Audiovisual de Pernambuco (MAPE), a partir do ano da sua criação, em 2016.

Se a produção em vídeos com pautas populares e feministas de realizadoras mulheres do estado não participaram da historiografia do cinema em Pernambuco, assim também aconteceu com a ocultação da primeira cineasta de animação local, até recentemente. Chegamos a Patrícia Alves Dias, primeira mulher no Estado a tomar a animação como profissão, através de um trabalho pioneiro sobre cinema de animação em Pernambuco, realizado pelo pesquisador e também cineasta de animação Marcos Buccini (2017). O estudo foi realizado para sua tese de doutorado (PPGCOM/UFPE, 2016), que originou o livro *História do Cinema de Animação em Pernambuco*.

Com intuito de seguir a carreira do cinema, mais especificamente no cinema de animação, Patrícia entrou no curso de Comunicação da UFPE e se envolveu com o movimento cineclubista. No seu período de universidade realiza sua primeira animação, *A pé em Olinda*, como trabalho para uma disciplina. O filme é uma animação experimental de poucos segundos, feita em Super 8 e com bico de pena. A cineasta, antes de realizar seu primeiro trabalho mais profissional, trabalhou em diversas produções de cinema.

Presepe (1986) foi o primeiro curta de animação profissional de Patricia Alves Dias e foi realizado a partir do curso de animação no Centro Técnico Audiovisual - CTAv (BUCCINI, 2017, p. 79-82). *Pavão Misterioso* (1988), curta de animação baseado no cordel de autoria de Jose Camelo de Melo, ganhou o prêmio de melhor vídeo infantil do Festival de Havana, entre outros prêmios importantes. De acordo com a realizadora, o filme “foi a primeira experiência *stop motion* em vídeo no Brasil” (DIAS *apud* BUCCINI, 2017, p. 82). Patrícia Alves Dias não permaneceu em Pernambuco, mudando-se para o Rio de Janeiro, onde consolidou sua carreira no

cinema de animação e em projetos envolvendo cinema e educação para a prefeitura do Rio de Janeiro entre outros espaços formativos.

Do período da movimentação superoitista em Pernambuco, Kátia Mesel foi a única realizadora que deu continuidade à carreira no cinema. Sua carreira se consolidou como documentarista e a cineasta passou a produzir em 16mm, 35mm e vídeo. Uma forte característica da sua produção foi a realização de filmes com temáticas que contemplavam a diversidade cultural do Estado. Junto a Sany Lafon – seu marido na época –, fundaram, ainda na década de 1980, uma das primeiras produtoras de cinema do Estado, a Arrecife Produções. Nessa época a cineasta realizou cinco curtas-metragens em 35mm. Entre eles filmes que ganharam destaques e prêmios como:

Oh de casa, documentário baseado no livro de Gilberto Freyre. É um dos poucos registros em película do sociólogo. Em 1986, recebe o prêmio do Concine por *Olinda Só Riso*, um registro da peça Festança, do mamulengo Só Riso. No mesmo ano um projeto mais ousado a leva a realizar *Sulanca*, um média metragem de 40 minutos, mostrando o trabalho das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe [...] (FIGUEIRÔA, 2000, p. 93).

Essa etapa do cinema no Estado, com uma produção de curtas-metragens com suportes mais profissionais, foi viabilizada a partir de incentivos públicos federais, através da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e Conselho Nacional de Cinema (Concine). Produtoras foram fundadas, como descreve Alexandre Figueirôa:

[...] foi o suporte financeiro concedido pelos concursos de curtas e médias-metragens da Embrafilme e pelos júris do Conselho Nacional de Cinema (Concine), que pagava os direitos de exibição dos filmes. Com o respeito à Lei do Curta, obrigando os exibidores a mostrarem um curta- metragem antes da projeção de um longa estrangeiro [...] (FIGUEIRÔA, 2000, p. 92).

A Lei do Curta-metragem determinava a obrigatoriedade de inclusão de curtas-metragens nacionais na programação das salas de cinema brasileiro. Assunto polêmico no cinema nacional, principalmente entre os cineastas curtametragistas, pela forma que foi conduzida politicamente e boicote sofrido pelos exibidores, no período de sua execução, regulamentada várias vezes pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine), órgão responsável por regulamentar e aplicar a lei. A base da Lei do Curta corresponde ao artigo 13 da lei 6281, de 09/12/1975, mas as sucessivas regulamentações efetuadas pelo Concine e, inicialmente sua discussão, se deram na Embrafilme, por ocasião da fusão com o Instituto Nacional do Cinema (INC) (SIMIS, 2008).

Entidades como as Associações Brasileiras de Documentaristas (ABD), com sede em vários estados brasileiros estiveram à frente das articulações para cumprimento da Lei do Curta. Com todos os percalços para seu cumprimento da forma devida por parte das/os realizadoras/es, a Lei do Curta, assim como os concursos da Embrafilme, foram propulsores de uma produção de curtas-metragens nacionais. Kátia Mesel e Adelina Pontual foram as realizadoras na época, entre os demais cineastas, a produzirem com os incentivos.

Em 1984, a ABD, seção pernambucana, organizou o Encontro Nacional de ABDs, em Olinda, quando na ocasião do Encontro foi elaborada a Carta de Olinda, que reivindicava a “efetiva aplicação da Lei do Curta-Metragem e a realização dos concursos trimestrais de seleção de projetos de curta-metragem pela então Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme)”⁹⁷.

Ainda em meados da década de 1980 é criado o grupo *Vanretrô*⁹⁸, constituído por jovens universitárias/os, dentro do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Com uma rápida passagem pela cena do cinema em Pernambuco, a relevância do grupo esteve atrelada, principalmente, em ser constituído por uma geração de cineastas que projetaria a produção cinematográfica do estado. Um número equilibrado de mulheres e homens na formação de um grupo foi um dado inédito para o cinema em Pernambuco.

Participaram do grupo Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patricia Luna, Solange Rocha Andréa Paula, Samuel Paiva, Cláudio Assis, Paulo Caldas, Lirio Ferreira e André Machado. O grupo que tinha como proposta pensar projetos de curtas-metragens, integrou a equipe do curta *Henrique*, cujo projeto havia sido aprovado por Claudio Assis, na Embrafilme. As mulheres do grupo estiveram à frente da produção do filme. Solange Rocha realizou a direção de produção, ficando Adelina Pontual e Andréa Paula enquanto assistentes. Valéria Ferro assumiu assistência na função a qual daria continuidade no cinema, a de técnica de som (NOGUEIRA, 2011).

Entre as mulheres do *Vanretrô*, Valéria Ferro e Adelina Pontual consolidaram suas carreiras no cinema e estão em atividade nos dias atuais. Adelina Pontual deu continuidade à sua formação na Escola Internacional de Cinema e TV de Cuba, retornando pra Pernambuco e não parando mais com a realização cinematográfica.

⁹⁷ Disponível no site da ABD-Apeci: <http://abd-apeci.blogspot.com/p/apresentacao.html>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

⁹⁸ Criado em 1985, *Vanretrô*, é a contração do nome vanguarda retrógrada. Tradição *versus* modernidade.

Do final da década de 1980 ao início dos anos 1990, a crise dos mecanismos de fomento federais se agravou, afetando diretamente a produção de filmes no Estado, assim como desarticulou politicamente os grupos locais. A ABD-Apecí, entre divisões internas e crise do setor, passou um período disperso, em inatividade, o que culminou com o conhecido desmonte da Cultura da chamada “Era Collor”. Fernando Collor de Mello, em sua rápida gestão de viés neoliberal (1990-1992), através de medida provisória, acabou com os incentivos governamentais na área da Cultura entre outras. Naquele momento foram extintos diversos órgãos, incluindo o Ministério da Cultura (MinC), transformado em secretaria na sua gestão. No campo cinematográfico, como descreve o pesquisador Marcelo Ikeda:

Houve a liquidação da Empresa Brasileira de Cinema (Embrafilme), do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que representavam o tripé de sustentação da política cinematográfica em suas várias vertentes (IKEDA, 2015, p. 13).

A década de 1990 é emblemática para o cinema realizado em Pernambuco. Se no primeiro ano a produção de curtas e médias metragens foi interrompida com extinção da Embrafilme e Concine, uma transição dos seus modos de realização marcaria a cena de cinema local para os anos seguintes. Nacionalmente, a pressão de trabalhadores da cultura em todo país provoca a saída do então Secretário de Cultura e cineasta Ipojuca Pontes e, ainda durante o governo Collor, assumindo o embaixador Paulo Sergio Rouanet, quando em dezembro de 1991 é sancionada a Lei nº 8.313/91, a chamada Lei Rouanet, “que criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), restabelecendo o apoio estatal à atividade cultural” (IKEDA, 2015, p. 14).

No entanto, foi no governo de Itamar Franco, já em 1993, quando a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual (SDAv) foi criada e o Ministério da Cultura reativado, que é aprovada uma lei específica para a atividade audiovisual. Conhecida como Lei do Audiovisual, a Lei nº 8.685/93⁹⁹ impulsiona novamente uma produção cinematográfica nacional (IKEDA, 2015). No entanto, ainda concentrada no Sudeste e

⁹⁹ “A Lei nº 8685/93, de 20 de julho de 1993, criou dois incentivos fiscais que permitem o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira: 1º Através do art. 1º da Lei e da sua posterior modificação pela Lei nº 9.323, de 5 de dezembro de 1996, pessoas jurídicas e físicas podem adquirir Certificados de Investimentos Audiovisuais, representativos dos direitos de comercialização de obra cinematográfica brasileira de produção independente ou de projetos de exibição, distribuição e infraestrutura técnica específicos da área audiovisual cinematográfica [...] 2º Através do art. 3º desta mesma Lei, as empresas estrangeiras que exportam obras audiovisuais de qualquer natureza para comercialização ou distribuição no Brasil, podem utilizar na co-produção de obras cinematográficas brasileiras, de produção independente, 70% do imposto de renda pago, quando da remessa dos rendimentos auferidos pela comercialização ou distribuição daquelas obras [...]” (ANCINE, 1996, p.6).

Sul do país, principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, estados com maior e desproporcional número de projetos contemplados pelas leis sancionadas. Cineastas de todo Brasil – através das entidades associativas – vão discutir a descentralização de recursos nos anos seguintes. A cineasta Kátia Mesel, durante o Festival Cine PE, em 2005, realiza – na perspectiva das produções urgentes – vídeo manifesto *Fora do Eixo*, em que realizadoras/es e produtoras/es de todo o país debatem o tema e reivindicam a descentralização dos mecanismos de fomento audiovisuais em nível federal.

Em Pernambuco, o setor cinematográfico não se acomoda e as novas perspectivas de mecanismos de fomento à produção audiovisual ganham um novo impulso nas suas articulações políticas internas, com uma pauta de reivindicações também local. Em 1993, Kátia Mesel assumiu a liderança da mobilização para o retorno das atividades da ABD-Apecí que – como expomos anteriormente – havia dispersado suas ações. Com estatuto atualizado e CNPJ criado, a entidade da sociedade civil organizada se consolida também formalmente. Sua atuação no setor do cinema e audiovisual do Estado contribuiu/contribui diretamente, tanto para o debate como na formulação das políticas públicas pro setor, o que ainda vigora nos dias atuais.

Na sua reativação, a entidade – com sua articulação e pressão junto ao Governo do Estado de Pernambuco e a Prefeitura do Recife –, participou da criação do Festival de Vídeo de Recife e do Concurso de Roteiros Ary Severo¹⁰⁰. Como consequência dos mecanismos de fomento, gradativamente, a produção de curtas-metragens não só volta a acontecer como ganha novas dimensões no cinema e audiovisual do Estado. A expansão e barateamento das tecnologias digitais também vão contribuir para esse novo cenário, ainda driblando os baixos orçamentos disponibilizados por esses mecanismos.

Nesse contexto se dá a transição de uma fase de instabilidade quanto às *realizações* que se concentravam em determinados períodos – os chamados ciclos de cinema –, para uma nova etapa de produções cinematográficas que passam a ter um fluxo contínuo. Um cinema independente do ponto de vista autoral, com projetos que recorreram e concorreram aos mecanismos de políticas públicas, para que pudessem se materializar. Uma heterogênea geração de cineastas mulheres passa a fazer filmes e se estabeleceu no cenário cinematográfico local.

Além da sua contribuição na reorganização política das atividades do setor audiovisual local, Kátia Mesel permaneceu em plena realização. Logo nos dois

¹⁰⁰ Posteriormente Concurso de Roteiros Ary Severo/Firmo Neto. Disponível em: <http://abd-apecí.blogspot.com/p/apresentacao.html>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

primeiros anos da década de 1990, também assumiu o programa semanal na TV Pernambuco, o *Pernambucanos da Gema*, com 30 minutos de duração, cada episódio. A cineasta dirige, de 1990 a 1999, mais de 200 documentários sobre a cultura pernambucana, tanto em vídeo como em película. Em que maior parte da produção esteve direcionada para TV.

Da sua produção para cinema, o curta-metragem *Recife de Dentro pra Fora* (experimental, 1997) está entre os trabalhos de maior repercussão da cineasta. Inspirado no poema *O cão sem pluma*, de João Cabral de Melo Neto, o filme conta com 26 prêmios em festivais nacionais e internacionais¹⁰¹. A cineasta iniciou a década de 2000 como assistente de direção do cineasta Nelson Pereira dos Santos no projeto *Casa Grande e Senzala* (2000), sobre a obra do sociólogo pernambucano Gilberto Freire, a série conta com 04 documentários de 52 minutos, cada, e foi exibida em canal de TV paga. Em 2011, Kátia Mesel realiza seu primeiro filme em longa-metragem, *O Rochedo e a Estrela*, documentário que é realizado após uma pesquisa de aproximadamente quatro anos, um panorama histórico do judaísmo em Pernambuco. Os cristãos novos que fugiram da inquisição no século XVII, fundando a primeira sinagoga das Américas no Estado¹⁰².

Podemos arriscar que Kátia Mesel está entre as cineastas com maior produtividade no Brasil, dado o seu tempo de atuação desde o final da década de 1960. Vale ressaltar que dos anos 1990 à década 2000 sua filmografia foi majoritariamente realizada através de mecanismos de incentivos, sejam direto ou via edital, em sua maioria públicos, movimentando a cadeia produtiva do audiovisual de Pernambuco.

Ainda em 1993, a cineasta Adelina Pontual, junto aos cineastas Claudio Assis e Marcelo Gomes, fundam a produtora Parabólica Brasil e realizam seus primeiros trabalhos de curta-metragem, de direção coletiva e que também assinam roteiro, *Samydarsh, os artistas de rua* (documentário, 1993). Nessa mesma perspectiva coletiva realizam *Punk rock hardcore – Alto José do Pinho – É do caralho!* (documentário, 1995). Todos os dois trabalhos foram realizados em vídeo.

¹⁰¹ Recife de Dentro pra Fora: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4422-katia-mesel>. Acesso em: 13 de junho de 2018.

¹⁰² Informações sobre o filme disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/3715-o-rochedo-e-a-estrela>. Acesso em: 13 de junho de 2018.

Adelina Pontual atravessou a década de 1990 com um trabalho profícuo de curtas-metragens de ficção e documentários de sua autoria, em sua maioria película 35mm. Entre eles os curtas de ficção *El monstruo* (ficção, 1991), único em 16mm, *Cachaça* (ficção, 1995), *O Pedido* (ficção, 1999). Com uma produção ainda maior – na sua grande parte de documentários –, a cineasta adentra a década de 2000 quando também assume a direção de episódios de séries de TV (TV Escola, TV Senado, TV Câmara, Canal Brasil, TAL TV/TV Brasil, entre outros). Um dos seus últimos trabalhos foi a realização da série *Índios no Brasil – Documentários*, 26min, 2017. Episódios: Potiguaras, Wassu Cocal, Atikuns, Tumbalalá, Pankararus e Kambiwás, com exibição na TV Brasil e suas retransmissoras.

Rio Doce/CDU (documentário, 2013) é seu único longa-metragem e foi incentivado – concorreu entre outros projetos e foi aprovado – pelo Edital do Funcultura Audiovisual, na categoria longa-metragem, uma das linhas de ação do fundo de cultura pernambucano. O filme circulou em festivais nacionais com premiações e entrou nos circuitos de difusão sem fins lucrativos, desde os cineclubes, às universidades, associações, com destaque às exibições ao ar livre em espaços públicos, incluindo as paradas de ônibus¹⁰³. Além de diretora e roteirista, Adelina Pontual exerceu a função de continuísta em 20 longas-metragens nacionais¹⁰⁴.

A partir da segunda metade da década de 1990, dá-se o surgimento de uma heterogênea geração de cineastas no estado, ainda que concentrada na região metropolitana do Recife¹⁰⁵. Kátia Mesel e Adelina Pontual, já com suas carreiras consolidadas, são as realizadoras com maior produção fílmica. Em um momento em que mais mulheres também começavam a aprovar projetos e fazer filmes, em curtas-metragens, na sua grande proporção documentários. Luci Alcântara, Tarciana Portela, Clara Angélica, Cecília Araújo, Sandra Ribeiro, Cynthia Falcão, nas funções de direção e/ou roteiro. Vale ressaltar a participação de profissionais mulheres cujas funções técnicas foram determinantes para os resultados estéticos de grande parte das

¹⁰³ Matéria publicada no Diário de Pernambuco sobre as exibições em paradas de ônibus do filme *Rio Doce/CDU*. Disponível em: <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/mobilidadeurbana/2014/04/filme-sobre-o-rio-doce-cdu-e-projetado-ao-ar-livre-nas-paradas-do-onibus/>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

¹⁰⁴ Entre eles *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, *Carandiru*, de Héctor Babenco, *O Palhaço*, de Selton Mello, *A Festa da Menina Morta*, de Matheus Nachtergaele e mais recentemente no longa *Tatuagem*, de Hilton Lacerda. Disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4394-adelina-pontual>. Acesso em: 24 de junho de 2018.

¹⁰⁵ A descentralização da produção cinematográfica em Pernambuco tem sido tema recorrente em debates nos festivais realizados no interior do Estado e no Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco do qual fui Conselheira titular (2014-2016) pela setorial da região Agreste.

cinematografias realizadas na década. Entre elas, está a pernambucana Valéria Ferro, diretora/técnica de som, que iniciou sua experiência do Grupo *Vanretrô* como já citado. E trabalhadoras de outros estados como Jane Malaquias vinda do Ceará, que assina a direção de fotografia de produções diversas em Pernambuco e Vânia Debs, montadora já renomada, que mesmo permanecendo em São Paulo, irá montar/ editar curtas-metragens e principalmente os longas-metragens do Estado, desde o emblemático *Baile Perfumado* aos longas que passam a ser realizados na década de 2000.

Com uma produtividade relevante, acumulando a direção de cinco curtas-metragens documentários e uma ficção em vídeo, a cineasta Luci Alcântara também assume as funções de roteirista, produtora e professora de cinema (esse último na década de 2000). Com experiência na assistência de produção e figurinista, na década de 1980, morando no Rio de Janeiro, seria no seu retorno a Pernambuco que iniciaria seu trabalho mais autoral. Com *Quarto de empregada* (1995), seu primeiro filme, a realizadora recebeu alguns prêmios, entre eles, de Melhor Filme Educativo na Jornada de Cinema da Bahia, em 1996, entre outros destaques. O documentário, um curta metragem de 20 minutos, “apresenta depoimentos de trabalhadoras domésticas sobre o cantinho reservado para elas no trabalho”¹⁰⁶. Em 2011, a cineasta realiza seu primeiro filme em longa-metragem *JMB – O Famigerado*, documentário sobre a vida e obra de Jomard Muniz de Britto.

Os pesquisadores Claudio Bezerra e Alexandre Figueirôa (2016) – que fizeram um importante trabalho de mapeamento de documentários feitos em Pernambuco no século XX – destacam o nome de Tarciana Portela na realização de documentários sociais na década de 1990. Seu primeiro filme, *A rota do marginal desejo* (1990) foi realizado como trabalho de conclusão de curso em Jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco e é uma crônica sobre a cidade do Recife e o desejo. Os trabalhos documentais da realizadora vão abranger temáticas sobre a exclusão social e assumem uma proposta estética experimental, “assumindo um caráter mais ensaístico na forma e no conteúdo, procuram mais refletir do que informar sobre os assuntos que abordam” (FIGUEIRÔA e BEZERRA, 2016, p. 206).

Entre os documentários sociais realizados por Tarciana Portela estão *Anjos da fome* (1995), que reflete o tema da mortalidade infantil, *Joaquim Nabuco – Um Vencido da Grande Causa* (1999), que abrange a condição do negro por ele mesmo

¹⁰⁶ Luci Alcântara em entrevista para o blog Cinema Pernambucano. Disponível em: <https://cinemapernambucano.wordpress.com/2010/05/09/luci-alcantara/>. Acesso em: 20 de julho de 2018

após 100 anos de abolição. Todos seus filmes contemplam pautas urgentes. Com *Viúvas da seca* (1994), o protagonismo das mulheres rurais do sertão de Pernambuco se sobressai nas entrevistas sobre o enfrentamento da solidão durante a estiagem em que maridos e filhos partem em busca de trabalho muitas vezes sem retorno. O filme realizado em vídeo ganhou repercussão com prêmios em mostras e festivais, dentro e fora do Brasil, e foi exibido na TV Jornal de Recife e TV Cultura de São Paulo. Somase a esta visibilidade e difusão, o fato do documentário fazer parte de um projeto multimídia homônimo, produzido pela Zarabatana Produções de Tarciana Portela, Renata Athias e Sara Bailey e pelo Centro de Assessoria e Apoio aos Trabalhadores instituições não governamentais, sediado no município sertanejo de Ouricuri/ PE (FIGUEIRÔA e BEZERRA, 2016).

Tarciana Portela se especializou em Produção e Direção de Documentários pela Universidade de Saltford (Inglaterra, 1996-1997), a partir da década de 2000 passa a exercer funções na gestão pública de cultura com cargos de chefia, como Chefe da Regional Nordeste do Ministério da Cultura (2003-2011). Nos dias atuais é Gerente de Projetos Especiais na Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco.

Cecília Araújo, contemplada pelo I Concurso de Roteiros Firmo Neto, promovido pela Prefeitura do Recife, realizou documentário/ficção em curta-metragem *Vitrais* (1999), com uma equipe de maioria mulheres ocupando funções estratégicas. Com Jane Malaquias na direção de fotografia, Valéria Ferro como técnica de som, Flávia Lacerda, continuísta e Maria Odete, na direção de produção. O filme conta com depoimentos de artistas brasileiros e tem como personagem central a artista plástica franco-brasileira Marianne Peretti, que vive em Pernambuco e é especialista na arte de fazer vitrais. Cecília Araújo também produziu videocliques, dirigiu programa de TVs e outros curtas-metragens. Seu projeto, ainda sendo finalizado, é o longa-metragem *Te Sigo*, a história contada pela perspectiva da filha de intelectual cubano, símbolo da revolução cubana no filme *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea¹⁰⁷.

Simião Martiniano – camelô de cinema (1998), direção e roteiro de Clara Angélica e Hilton Lacerda, ganhou forte projeção nacional, com premiações em todo o Brasil, foi considerado o melhor curta brasileiro de 1998 pela Associação de Críticos Paulistas. O documentário com inserção de cenas que reconstituem memórias do

¹⁰⁷ Biografia de Cecília Araújo. Disponível em: <https://cineceecilia.wordpress.com/bio/>. Acesso em: 20 de julho de 2018

personagem, conta a história real de Simião Martiniano (1932-2015), um camelô que também é cineasta, realizando longas-metragens de baixíssimo orçamento (em VHS e Mini-DV), na periferia do Recife.

Os filmes de Simião contavam com atuação e apoio dos moradores e comércio local. Clara Angélica foi idealizadora do projeto que concorreu a um concurso nacional de roteiros realizado pelo Ministério da Cultura. Com a produção também de vídeos, Clara Angélica é jornalista vinculada à TV Universitária (UFPE) e com experiência tanto na gestão pública como com produção cultural, realizou a direção artística do *Festival da Diversidade Sexual e de Gênero do Recife – Recifest*, de 2012 a 2015.

A cineasta Sandra Ribeiro, já no final da década de 1990, inicia a sua carreira de curtametragista com os filmes *O Teatro e a Música de Valdemar de Oliveira* (1998, documentário), *O Galo da Madrugada* (1999, ficção), *Nós Sofre Mas Nós Goza* (1999, doc/ficção). Ainda nos primeiros anos da década de 2000 seguiu na direção de curtas-metragens. Nos dias atuais mantém uma produtora de cinema e é coordenadora da ONG Aurora Filmes, que tem aprovado projetos via editais, para promover cursos de cinema digital para jovens de escolas públicas e cursos particulares de fotografia, teatro, produção musical e cinema digital¹⁰⁸.

Um dado relevante dos filmes em Pernambuco de autoria feminina que permanece no cenário atual é a predileção pelo gênero documentário, seja experimental, narrativo, de animação. No livro *Documentário Nordestino – mapeamento, história e análise*, a cineasta e pesquisadora Karla Holanda (2008) faz um levantamento de documentários realizados nos estados do Nordeste, de 1994-2003. Entre suas motivações do estudo, que originou primeiro sua dissertação de mestrado (Multimeios/UNICAMP)¹⁰⁹, Holanda propôs entender como se dava a produção fílmica no Nordeste no momento que se retomava as discussões sobre leis de incentivo no Brasil, após a extinção da Embrafilme pelo Governo Collor, em março de 1990. E destaca que com as leis de incentivos – municipais, estaduais e federais – o problema central da produção fílmica foi aliviada.

No entanto, “a distribuição e a exibição passaram a ser o grande desafio, sobretudo para as produções realizadas fora do centro Rio-São Paulo, que costumavam

¹⁰⁸ Matéria sobre os 10 anos da ONG Aurora Filmes. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2017/01/07/aurora-exibe-filmes-feitos-por-alunos-266055.php> <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4449-sandra-ribeiro>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

¹⁰⁹ Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil (2005).

ter menos visibilidade nacional” (HOLANDA, 2008, p. 13). Essa problemática a que a autora se refere – quanto as restrições de difusão e distribuição dos filmes após produzidos e finalizados –, se insere em uma lacuna ainda não superada do cinema independente nos dias atuais, que lhes possibilitem a autossustentabilidade. Anita Simis (2018), com base em pesquisas no seu trabalho mais recente sobre cinema e Estado no Brasil, indaga a realidade do cinema independente:

Diversas publicações afirmam que o cinema independente é aquele que mais tem crescido exponencialmente nos últimos anos, seja pelo barateamento das tecnologias, seja pelo aumento de recursos públicos para essa categoria. Mas pergunto: esse cinema que cresce por meio de recursos públicos é independente de quê? Como ele pode ser independente se não há espaço para sua exibição? (SIMIS, 2018, p. 99)

Simis reflete esse contexto inserida em uma preocupação com uma estabilidade econômica da produção independente para além das exibições em mostras e festivais, circuitos sem fins lucrativos, nas TVs públicas e pagas. Sobre a qual a autora provoca que, sem políticas públicas que garantam a inserção da produção do cinema independente no mercado, não haverá condições para uma autossustentabilidade, independente também dos mecanismos de financiamento. E ainda ressalta que precisam ser políticas inclusivas, que contemplem a formação de público. Questões quanto ao problema da democratização do acesso aos filmes finalizados, circundam o trabalho, mesmo não sendo nosso foco de abordagem direta na pesquisa. De modo que se faz necessário trazê-las à tona no discorrer do estudo, sem que pretendamos aprofundá-las nesse momento.

Os espaços de difusão com maior alcance no mapeamento realizado por Karla Holanda foram as universidades, escolas e centro culturais, festivais e emissoras públicas de televisão. “As TVs correspondem a um expressivo canal de exibição dessas produções, enquanto as salas de cinema representam uma parcela muito reduzida (HOLANDA, 2008, p. 32). A pesquisa de Karla Holanda, com seu ineditismo na abrangência da produção documental no Nordeste, somou a esse trabalho outras informações e filmes que não são encontradas na pesquisa historiográfica do cinema de Pernambuco e de forma geral.

O mapeamento realizado levantou informações, desde dados do catálogo Panorama do documentário brasileiro fornecido pelo MinC (2002), trabalhos acadêmicos, consultas diretas via e-mail e entidades associativas do setor (fornecidas através da ABD nacional), aos *sites* e listas de discussão. Também foram contempladas

informações quanto à produção acadêmica nas épocas, como trabalhos de conclusão de curso (TCCs) e produções audiovisuais a partir de ONGs. Em que vale ressaltar que não foram considerados documentários filmes institucionais (sob encomenda ou vinculado a alguma instituição) (HOLANDA, 2008).

A autora cruzou registros de variados aspectos, quanto as produções fílmicas de cada Estado. Não apenas os dados técnicos da obra, como título, direção, ano de produção, entre outros. Também foram considerados aspectos quanto como reconhecimento de sexo, mulher e homem, recorte temático e formato da obra, quanto ao suporte se película (16mm, 35mm) ou vídeo (digital). Entretanto, não houve a opção quanto ao critério de intersecção de raça e etnia no mapeamento, uma prática ainda incomum no período da sua pesquisa. Vale ressaltar os avanços que temos observado nos dias atuais das apurações nas pesquisas quanto marcadores de raça, etnia e gênero, assim como também demonstrados na pesquisa.

Dos dados gerais da pesquisa, o Estado de Pernambuco está como maior produtor de documentários do Nordeste, no período analisado de 1994 a 2003, com 81 documentários¹¹⁰. Assim como é o Estado que mais fez uso das leis de incentivo nas três instâncias (municipal, estadual e federal). O que a autora enfatiza – inserida na análise geral da pesquisa – é que “quanto mais estímulo o Estado oferece, mas retorno ele obtém, tanto em quantidade de realizações, como em produções consistentes e renovadoras (HOLANDA, 2008, p. 27). O suporte digital foi proporcionalmente o mais utilizado, o que implica o aumento da produtividade relacionado também à expansão e barateamento das tecnologias digitais.

Entre todos os cruzamentos de dados, o que mais nos chamou atenção foi o resultado quanto a questão de sexo – entre mulheres e homens. A predominância masculina na produção documental foi de 60,6%, enquanto as mulheres ocuparam 39,4% do total. Pernambuco foi o único Estado em que as mulheres estiveram proporcionalmente à frente na direção de documentários no período analisado. Com uma participação de 55,7% de diretoras, enquanto diretores homens obtiveram 44,3% do total de 81 documentários registrados no Estado (HOLANDA, 2008). Um fato inédito que ainda não voltou a se repetir nos dias atuais.

O que averiguamos quanto ao levantamento das produções em Pernambuco foi que o resultado quantitativo da pesquisa está na abrangência das fontes investigadas na

¹¹⁰ Seguido da Bahia com 58 documentários, Ceará, 49 produções, e Paraíba com 20 documentários (HOLANDA, 2008).

pesquisa. Desse modo, ao buscarmos informações complementares aos filmes que não constavam no mapeamento, constatamos produções que também estavam sendo realizadas em espaços formativos do cinema/audiovisual, como universidades e ONGs.

Em um momento que o cinema feito em Pernambuco se profissionalizava e repercutia nacionalmente, os espaços formativos da produção cinematográfica estavam fora do foco de interesse da historiografia local, de uma maneira geral, seja na pesquisa, na crítica e/ou filmografia sobre o cinema em Pernambuco. Ao nos referirmos ao protagonismo das mulheres que fazem cinema no Estado, podemos arriscar dizer que, mais que invisibilizado, ele foi negligenciado, dada a ocultação que sofreu mesmo à frente a uma produção expressiva sendo materializada.

Através do mapeamento realizado por Karla Holanda, pudemos acessar além das diretoras que ganhavam repercussão no cinema local – e mesmo nacional como já referenciamos nesse estudo –, também outros espaços de produção e formativos no cinema e audiovisual. Não foi nosso objetivo levantar informações complementares de obra por obra, o que buscamos foi entender características desse conjunto expressivo de filmes documentários das cineastas em Pernambuco, que de modo geral, não se encontra na pesquisa da cinematografia local, um dado inédito no Nordeste, e muito provável que em todo território brasileiro – devido às condições desiguais de produção entre mulheres em homens, que, como temos discutido, privilegia em sua grande proporção homens. Nosso intuito para esse estudo foi conhecer os perfis dessas obras ao considerar uma produção de cinema e audiovisual de autoria feminina que se expandia também de forma descentralizada. E assim, constatamos produção de cinema marcada pela perspectiva das mulheres, às margens da historiografia local, desde a década de 1980.

ONGs como a SOS Corpo em parceria com o Centro de Cultura Luiz Freire/ TV Viva, estava dando continuidade à produção digital com conteúdo que envolvia temáticas voltadas às mulheres – corpo, trabalho, violência entre os temas. A série *Sertanejas* (1996), dirigida por Ângela Freitas e coordenada por Ana Paula Portela, foi exibida com transmissão nacional pela TV Cultura, com 04 episódios de 26 minutos, cada. A série retrata a vida das mulheres trabalhadoras rurais do sertão. No mapeamento realizado por Karla Holanda, cada episódio correspondeu a um filme.

Consta ainda no levantamento realizado, documentários produzidos pela ONG Auçuba - Comunicação e Educação¹¹¹, cujo trabalho está voltado para ações formativas de jovens na periferia do Recife, em que se insere a rede pública de educação. Ainda em atividade nos dias atuais, sua proposta sociopedagógica de ensino-aprendizagem também envolve a produção audiovisual. Com uma realização de vídeos em sua maioria dirigidos por mulheres, cujos conteúdos contemplam as pautas da educação, infância e juventude, comunicação e cultura, meio ambiente, saúde, corpo e sexualidade. São parte do acervo da Auçuba os trabalhos a seguir: *Trocando em Miúdos* (1994), direção de Germana Teles, *Jardim Botânico* (1996) e *Quantos são o Recife?* (1997), ambos dirigidos por Christiane Bôa Viagem. *Eu você e a aids* (1995) e *Verdade de Pescador* (1998), direção de Christiane Félix e *Faz de conta que é mentira* (2000), direção de Ana Flávia Ferraz.

Entre os documentários realizados em Pernambuco, presentes no mapeamento, também foram contemplados os filmes etnográficos do projeto indigenista da ONG Vídeo nas Aldeias. Nomes como o da realizadora e antropóloga paulista Virginia Valadão¹¹², membro fundadora da VNA e à frente de produções em cinema e vídeo em prol das causas indígenas desde 1986. No entanto, as produções realizadas pela ONG, sediada em Pernambuco, eram/são produzidas em territórios indígenas de todo o Brasil. Processo com alguma semelhança ocorreu com os documentários realizados para TV Escola e outras emissoras públicas pela Massangana Multimídia, produtora audiovisual vinculada à Fundação Joaquim Nabuco. O que marca uma heterogeneidade de projetos fílmicos sendo realizados em território pernambucano e dirigidos por mulheres.

Dos filmes registrados, também constaram projetos experimentais e de conclusão de curso. Identificamos filmes da UFPE e UNICAP¹¹³ na pesquisa. Na década de 1990, os cursos que mais dialogavam com o cinema e audiovisual estavam

¹¹¹ O Auçuba é uma organização não governamental, sem fins lucrativos, voltada à Comunicação e Educação que há 23 anos dirige suas ações prioritariamente para a promoção e defesa dos direitos de crianças, adolescentes e jovens. Atualmente, o Auçuba atua através de duas linhas de ação: Programa Canal Auçuba, onde estão inseridos os projetos: Cine Bomba – Cultura e Comunidade e a Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia Recife e o Programa Só Para Fazer Mídia, que realiza o Projeto Portal dos Direitos da Criança e do Adolescente, através da Rede ANDI Brasil, em parceria com o CONANDA/SDH. Disponível em: <http://www.aucuba.org.br/http://aucubacomunicacaoeducacao.placeweb.site/>. Acesso em: 29 de junho de 2018.

¹¹² Virginia Valadão (1952-1998) foi membro fundadora da ONG Vídeo nas Aldeias, em 1986, com seu marido e também indigenista Vincent Carelli, belga, radicado no Brasil. Virginia dirigiu cinco filmes, entre os quais Morayngava (co-autoria Regina Muller) e Yãkwá, o banquete dos espíritos. Disponível em: <http://videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=57>. Acesso em: 29 de junho de 2018.

¹¹³ Universidade Católica de Pernambuco, Recife.

vinculados aos departamentos de Comunicação Social. Entre as estudantes – em grande proporção com passagem efêmera na experimentação do cinema –, se destaca o nome de Cynthia Falcão, olindense e mulher negra¹¹⁴ que consolidou seu trabalho no cinema enquanto documentarista, gestora pública e uma das articuladoras mais atuantes em prol do cinema no Estado, na atualidade. Em parceria com Tommy kondo, realizaram o curta, um documentário com inserção da ficção, *Você não passa de uma mulher* (1995, 15'), ainda durante o curso de Comunicação Social da UFPE. Somente Cynthia Falcão¹¹⁵ deu continuidade ao seu trabalho no cinema, iniciando em 1997 a direção de programas audiovisuais e documentários na Fundaj¹¹⁶.

Já na década de 2000, a realizadora irá assumir por essa instituição a coordenadoria do Centro Audiovisual Norte-Nordeste (CANNE, 2008) e da Massangana Multimídia Produções (2012). Se engajou na luta pelas políticas de cultura no Estado e esteve à frente de entidades associativas como ABD-Apeci (2009-2011), já citada, em 2011 e 2012, como representante da subsede do STIC. A realizadora tem participado ativamente das formulações e implementações das políticas culturais no Estado, também contribuindo na formulação e revisão da Lei do Audiovisual PE. Nos dias atuais, Cynthia Falcão é Diretora de Produção e Programação da TV Pernambuco¹¹⁷.

2.1.1 O caso *Baile Perfumado* – para além da diferença?

A realização do filme *Baile Perfumado* (1996), direção de Lírío Ferreira e Paulo Caldas marcou a superação de um hiato na produção de longas-metragens de ficção desde o ciclo regional do Recife. Mas, mais que isso, projetou o cinema feito em Pernambuco tanto nacionalmente quanto internacionalmente – pela sua inventividade narrativa refletida na estética e política dos filmes –, em um momento que produzir

¹¹⁴ A realizadora se autodeclara mulher negra atualmente. Cynthia Falcão, no entanto, relata que naquele momento não havia uma consciência no audiovisual de forma geral, da importância e autorreconhecimento desses marcadores de diferença como raça, etnia, entre outros.

¹¹⁵ Biografia disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4494-cynthia-falcao>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

¹¹⁷ A Empresa Pernambuco de Comunicação S.A. – EPC, criada através da Lei Estadual nº 14.404/2011, é uma empresa pública com a finalidade de prestação de serviços de radiodifusão pública e de serviços conexos. Com sua criação, a EPC se tornou mantenedora da TV Pernambuco (TVPE), que desde 1984 produz e veicula conteúdo audiovisual de interesse público em todo o estado e atualmente integra a Rede Nacional de Comunicação Pública, liderada pela Empresa Brasil de Comunicação – EBC|TV Brasil. Disponível em: <http://tvpe.tv.br/apresentacao/>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

cinema no Estado superou sua fase dos chamados ciclos e passou-se a ter continuidade na sua realização. Um filme de interesse de muitos trabalhos de pesquisa, nosso foco foi abordá-lo pela perspectiva da proposta desse trabalho de “um cinema com mulheres”.

O longa-metragem, com uma narrativa fictícia baseada em fatos reais e a inserção de imagens documentais, conta a história do cangaço pela perspectiva da saga do fotógrafo e cinegrafista libanês Benjamin Abrahão. A confiança de Lampião e seu bando é conquistada pelo cinegrafista, que conseguiu registrar as únicas imagens em movimento de Lampião e seu bando, na década de 1930. Com elementos da cultura pop e a trilha sonora da cena musical do *manguebit*¹¹⁸, presente em grande parte da filmografia da década, o filme propôs desmitificar a história do cangaço, de Lampião e seu bando, comumente narrada pelo viés do banditismo desumano, de um sertão atrasado do Nordeste. E revela outros aspectos, como a chegada da modernidade no sertão e sua influência nos cangaceiros, incluindo a do cinema. Lampião, Maria Bonita e os demais cangaceiros tanto realizam performances em frente à câmera de Benjamin Abrahão como aprendem a manipulá-la, realizando também os seus registros em imagens e movimento.

Baile Perfumado foi lançado apenas um ano após o longa-metragem *Carlota Joaquina* (Carla Camuratti, 1995), que foi considerado o primeiro filme da chamada retomada do cinema brasileiro, que aconteceu entre 1995 e 1998. Um período que significou o aumento do fluxo da produção de filmes nacionais após o fim da Embrafilme no governo de Fernando Collor de Melo. Tanto a Lei Rouanet como a Lei do Audiovisual foram criadas para restabelecer a cultura e o cinema no Brasil.

No entanto, principalmente os primeiros anos das leis Rouanet e do Audiovisual foram marcados por uma concentração de projetos aprovados via incentivo fiscal no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Sendo assim, a produção de filmes realizados nesse período de maneira mais descentralizada – que também abrangeu o Nordeste do Brasil –

¹¹⁸ *Manguebeat* ou *manguebit*: Tendo como Chico Science e Nação Zumbi, Fred Zero Quatro como principais expoentes. “Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama [...] Hoje, Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hiphop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia [...] Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangue invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. [...]” Trecho Manifesto Mangue. Disponível em: <http://www.projetoautonomiaemcepag.xpg.com.br/Carangueijos%20Com%20C%C3%A9rebro.pdf>. Acesso em: 20 de julho de 2017.

estava relacionada a uma outra fonte, como declara Lucia Nagib, “o retorno à produção se deveu em primeiro lugar à instituição do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que redistribuiu o espólio da Embrafilme” (NAGIBI, 2012, p. 17).

Entre os projetos de baixos orçamentos contemplados com o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro estava *Baile Perfumado*. Em 1997 teve sua primeira exibição pública no Festival de Cinema de Brasília, saindo vencedor da principal categoria nesse festival, a de “Melhor Filme”¹¹⁹. O filme ganhou projeção nacional, conquistando a crítica e o público de festivais, sendo também exibido em salas de cinema no Brasil com a distribuição da Riofilme, no entanto, sem alcance do grande público¹²⁰. Realidade comum da produção do cinema independente que chega às salas de cinema.

O filme contou com uma equipe grande de profissionais, incluindo cineastas homens e mulheres que estavam na realização no Estado, uma força colaborativa, com muitas pessoas que se empenharam para que o longa acontecesse. O que ajudou a driblar os limites de recursos e técnicos de fazer cinema na periferia do Brasil na década de 1990, que, para um filme ficcional em longa-metragem, foi um desafio. Paulo Caldas, um dos diretores de *Baile Perfumado*, em depoimento no livro de Lucia Nagib (2002) *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*, declara que “*Baile Perfumado* teve esse aspecto marcante da reunião de pessoas. [...] Havia um cuidado, uma atenção, uma dedicação total. *Baile* não é um filme de autor, não é de jeito nenhum apenas meu e do Lirio, mas o resultado desse grupo [...]” (CALDAS *apud* NAGIB, 2012, p. 141).

Esse processo colaborativo a que se refere Paulo Caldas – e que aqui problematizamos – foi um aspecto comum do cinema feito em Pernambuco desde o ciclo regional de Recife. Laços afetivos e afinidades ideológicas uniram os fazedores de cinema no Estado, o que contribuiu para uma produção relevante em números, desde a década de 1920, quando se driblava a falta de recursos e financiamentos para materializarem seus projetos filmicos. Grupos de cinemas se formaram, movidos por

¹¹⁹ O currículo do filme, disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/3654-baile-perfumado>. Acesso em: 11 de julho de 2018

¹²⁰ Com distribuição pela Rio Filmes, *Baile perfumado* foi distribuído em 07 salas do circuito de cinema no Brasil. Com um público pagante de 73.062 e uma renda arrecadada de R\$ 326.879,00. Fonte Ancine. Disponível em: www.ancine.gov.br/media/filmes_lancados_1995_2004.xls Acesso em: 11 de julho de 2018.

vontade de fazer filmes e afetividades. Localmente, com o passar dos anos, esse sistema passou a ter a alcunha de cinema *de brodagem*, não por acaso um termo masculinizado.

Sobre essa irmandade no masculino, a pesquisadora Amanda Nogueira Mansur (2014) realizou a tese *A brodagem no cinema em Pernambuco* (PPGCOM/ UFPE)¹²¹, cuja proposta foi “traçar uma história do cinema em Pernambuco a partir da constituição de grupos de cineastas que operam em um modo colaborativo de produção conhecido localmente como *brodagem*” (NOGUEIRA, 2014, p. 9). Mesmo com equipes técnicas mistas – de homens e mulheres – os grupos de cinema relatados na pesquisa tem recorte na produção autoral de diretores homens, com exceção da cineasta Adelina Pontual, que ganha um papel de coadjuvante nesse cenário. Fato que será recorrente em outros trabalhos de pesquisadoras/es do cinema em Pernambuco.

Constatamos, nesse contexto, que a pesquisa sobre o cinema feito em Pernambuco está/ esteve debruçada, principalmente, nos filmes de longas-metragens¹²² e de ficção. A partir dos anos 2000, esse quadro muda um pouco e se começa a pesquisar filmes documentários, entretanto, ainda em sua grande proporção de longas-metragens e de diretores homens. Fato este que se estende também ao contexto nacional.

Retomando ao caso do filme *Baile Perfumado*, o trabalho coletivo a que se referiu Paulo Caldas não tornou-se “oficial”, assim como a narrativa do filme está fundada por uma perspectiva masculina. A Maria Bonita que se mostra ativa, performática nas imagens documentais de arquivo, inseridas no filme de Benjamin Abrahão, é muito diferente da sua personagem interpretada por Zuleica Ferreira. Se – nas suas poucas aparições – podemos observar uma Maria Bonita vaidosa, isso deve-se ao trabalho da figurinista e a expressividade corporal da atriz Zuleica Ferreira, para o filme com uma Maria Bonita de poucas aparições e falas.

As funções de maior poder e visibilidade em *Baile Perfumado* são ocupadas por profissionais homens. Por um outro lado profissionais mulheres vão ocupar funções técnicas fundamentais e estratégicas para a estrutura do filme. Adelina Pontual assumiu a assistência de direção e continuidade, Valéria Ferro é a responsável pela direção de som junto a montadora de som Virginia Flores. A montagem do filme é dirigida pela

¹²¹ Desde a sua dissertação de mestrado – O novo ciclo de cinema em Pernambuco – uma questão de estilo -, que Amanda Mansur Nogueira pesquisa sobre o cinema feito em Pernambuco.

¹²² Um filme de longa-metragem tem a partir de 70 minutos de duração.

paulista Vânia Debs¹²³, com uma assistência técnica também de profissionais mulheres, formada por Elisa leonardi e Simone Maccari. A produção de figurinos foi assinada por Mônica Lapa e na assistência de produção, estão Francisca Mendonça, Cecília Araújo, Maria Eduarda Belém e Francisca dos Anjos.

Lucia Nagib (2012), no seu ensaio, *Para além da diferença, Mulheres no cinema da retomada*, faz sua análise da participação feminina no período de reaquecimento do audiovisual brasileiro, a partir da metade dos anos 1990. A autora ressalta o trabalho colaborativo e a autoria compartilhada das mulheres nesse período do cinema brasileiro. No que defende, que essa contribuição vai além de uma “mera ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição notoriamente machista” (NAGIB, 2012, p. 17).

A autora discorre pela cinematografia da época (1994-1998) e a compara tanto com a fase que antecedeu esse período como a que vem depois, nos primeiros anos da década de 2000. Em que enfatiza, que de 90 cineastas ativos/as da época, 17 eram mulheres, número consideravelmente maior em relação à década de 1980. Um percentual de 19%, enquanto na fase pré-Collor as mulheres tiveram exíguos 4% de participação na cinematografia nacional. A autora acrescenta que esse percentual em ascensão vai ser abalado nos anos que seguem. Em 2010, dos 76 filmes lançados, somente 14 foram dirigidos por mulheres, o que indica um percentual de 18%.

Nagib, então, faz sua crítica a política de autor oriunda da *Nouvelle Vague* francesa, em que, citando o teórico Noel Burch, se refere àquele momento marcado por uma cinefilia e auto expressão, cuja autoria era predominantemente masculina. Para, então, defender que a política feminista propõe uma outra direção e não a reprodução de uma “política de autor”. Entre outras referências teóricas, Nagib propõe pensar a teoria feminista do cinema para além “das diferenças de sexo, raça, classe, idade ou etnia” (NAGIB, 2012, p. 17).

Lançamos alguns contrapontos a seguir, à reflexão de Lucia Nagib. De antemão, importante ressaltar que ao expormos a concepção de um “cinema com mulheres” e propormos a participação efetiva das mulheres nas funções de liderança e autonomia, quanto aos filmes que querem realizar, não significa defender uma “política de autor” – a qual também passa a ser tensionada –, assim como não é ser contrário à ideia de autoria compartilhada. O que questionamos é como se dá essa força colaborativa da mulher no cinema.

¹²³ Referência como montadora no cinema brasileiro, Vânia Debs assinará como montadora outros filmes realizados em Pernambuco.

Historicamente, as mulheres precisaram estar vinculadas/os às figuras masculinas – em maior proporção seus maridos – para materializarem seus projetos fílmicos. Em um país em que as maiores bilheterias têm sexo, tem cor e classe social, majoritariamente predominantes, não seria um despropósito ou mesmo utópico ir “além das diferenças”? A pesquisadora Carla Maia Martins (2015) argumenta a respeito:

Em que medida, ao menos no Brasil, as relações de subordinação entre os gêneros, histórica e socialmente constituídas, estão sendo superadas, dentro ou fora do cinema, a ponto de permitir que uma pesquisa que se ocupe das mulheres avance “para além da diferença”? A questão torna-se ainda mais complexa se observarmos que, por aqui, a ampla maioria de diretores cinematográficos continua a ser formada por homens, brancos, de classe média ou alta. Não apenas mulheres, mas negros, pobres, índios são minorias que estão longe de alcançar um espaço significativo na arena simbólica (MARTINS, 2015).

Um outro aspecto que se faz necessário ressaltar, que reivindicar um cinema com mulheres, não é questionar o lugar do homem que faz filmes fundado por uma perspectiva feminina e feminista. Assim como uma autoria feminina prevê uma pluralidade de narrativas e experiências imagéticas para histórias sobre mulheres e homens.

A experiência das trabalhadoras de cinema em Pernambuco no filme *Baile Perfumado*, de alguma forma reflete o contexto apresentado. O trabalho colaborativo e dos grupos de cinema é uma característica do cinema feito em Pernambuco. Um modo de produção que contribuiu para materialização de filmes em contexto de precarização de trabalho, com baixos e baixíssimos orçamentos. Por um outro lado, a alcunha *brodagem* não é apenas simbólica em um meio predominantemente masculinizado, no entanto, com a participação ativa de profissionais mulheres, que respondem por funções estruturais para narrativas fílmicas conduzidas pelos diretores. Como expressado na fala de Paulo Caldas, há o reconhecimento do trabalho colaborativo, o que foi imprescindível para realização e sucesso do filme *Baile Perfumado*. Entretanto, o longa-metragem é marcadamente de autoria masculina e é assim que a historiografia do cinema brasileiro irá nos apresentar ao filme “de Paulo Caldas e Lirio Ferreira”.

O caso descrito do filme *Baile Perfumado* retrata um contexto real e recorrente da produção cinematográfica no Estado, sobre a qual reconhecemos esta tendência na produção do cinema independente, que se baseia na auto expressão da sua autoria, ao “gênio criativo”.

2.2 A cena contemporânea

Como acompanhamos nesse estudo, a década de 1990 é marcada por uma cinematografia expressiva de autoria feminina. Curtas e médias-metragens (realizados em película 16mm, 35mm e no formato digital). Uma produção filmica com ênfase no gênero documentário, que circulou/ foi exibida em mostras, festivais, cineclubes, TVs comunitárias e emissoras da rede pública de televisão. Uma difusão relevante pelos meios chamados alternativos, dado o problema da distribuição no Brasil e exíguo acesso da produção de cinema independente, como ressaltamos em algumas passagens da dissertação.

No processo de pesquisa das autorias das mulheres no cinema em Pernambuco, diante das informações reveladas e registros em uma literatura dispersa, notamos a naturalização e mesmo recorte do cinema contado pela perspectiva, prioritariamente, masculina. Desse modo, decorreu a reinstituição de trajetórias das cineastas em Pernambuco. Para além da importância desse registro memorialístico, enquanto historiografia do cinema local e brasileiro, esses processos tiveram o intuito de um certo entendimento do cinema contemporâneo marcado pela/s perspectiva/s de realizadoras mulheres.

O cinema, como uma tecnologia social, que retomamos a partir de Teresa de Lauretis, “não é um mecanismo técnico ou um dispositivo (a câmera ou a indústria do filme), mas uma relação entre a técnica e o social, que envolve o sujeito como (inter)locutor, postula o sujeito como lugar daquela relação” (LAURETIS, 1993, p. 120). O intuito nesse subcapítulo é compor uma paisagem social panorâmica de um cinema que está em movimento. Apresentar traços de um cinema que se processa com mulheres, nos espaços sociais, às margens dos discursos hegemônicos. O cinema enquanto tecnologia social, que enquanto autorrepresentação e representação também pode contribuir para construção do gênero, inserido:

[...] nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento, dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferenças(s) sexual(is) (LAURETIS, 1994, p. 237).

Da primeira década do ano 2000 aos dias atuais, um cenário dinâmico se apresenta acerca das mulheres que fazem cinema em Pernambuco. Mulheres estas que

estão inseridas na cadeia produtiva do audiovisual com suas produções fílmicas heterogêneas em expansão, ocupando, entre outras funções, cargos de lideranças na gestão pública e de entidades associativas do audiovisual. Assim como estão à frente de produtoras, atuando com ações formativas no campo do cinema e audiovisual e da difusão cinematográfica como mostras e festivais.

Um gradativo crescimento e estabilização dos meios de produção se estabeleceu. Desse modo, proporcionando a expansão das políticas públicas para o audiovisual no âmbito federal, com a ampliação das linhas de fomento e descentralização de incentivos desde 2003. Durante o Governo Lula (2003-2010), tanto acontece o fortalecimento da Agência Nacional de Cinema com atuação ainda recente, como a criação das linhas de fomento através da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, com o Secretário Orlando Sena (2003-2007), Ministro Gilberto Gil (2003-2007), respectivamente. A pesquisadora Milena Times de Carvalho, em algumas linhas situa esse momento:

Criada em 2001, a Ancine só começou a funcionar efetivamente em 2003, já durante o governo Lula, contando com recursos da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), taxa sobre a publicidade e o cinema (nacional e estrangeiro) comercializados no Brasil. [...] além da consolidação das leis de incentivo via renúncia fiscal, os programas de fomento da SAV e, mais recentemente, a criação do Fundo Setorial do Audiovisual, que contempla o estímulo a diversos segmentos da cadeia produtiva do setor, vêm contribuindo consideravelmente para o crescimento e estabilização da produção cinematográfica no país, além de trazer de volta para o âmbito do Estado a decisão do destino de parte da verba pública de incentivo ao cinema. [...] (CARVALHO, 2015, p. 14).

Como desdobramento desse momento, das políticas culturais do cinema nacional mais descentralizadas, os governos estaduais mais alinhados à política nacional passam a dar maior atenção às ações de políticas públicas localmente. É o que acontece com Pernambuco.

Com uma cinematografia, cuja projeção nacional fortaleceu as articulações internas de profissionais de cinema através das entidades representativas do Estado – como ABD-Apecí, FEPEC, STIC-PE –, que souberam cobrar do Estado um maior investimento local, que por sua vez dialogou com a classe trabalhadora de cinema. De modo que em 2007, ainda no início do governo de Eduardo Campos (2007-2014), foi criado um Edital específico para o setor cinematográfico no Estado, o Funcultura

Audiovisual, através da Coordenadoria do Audiovisual (Secult/ Fundarpe)¹²⁴, com Carla Francine (2007-2014) à frente do primeiro momento da gestão, que foi assumida por Milena Evangelista, em 2015.

Uma nova geração de cineastas – entre outras funções – começou a atuar profissionalmente na cadeia produtiva do audiovisual. Com a produção documental no formato do curta-metragem ainda predominante, a entrada da segunda década dos anos 2000 marca as primeiras produções de longas-metragens feitos por mulheres no Estado. Parte deles, filmes de diretoras veteranas, como Kátia Mesel com *O Rochedo e a Estrela* (2011), Adelina Pontual, *Rio Doce/ CDU* (2013) e Luci Alcântara *Geração 65: aquela coisa toda*, (2008) e *JMB, O famigerado* (2011). Da nova geração de diretoras, Hanna Godoy também realiza seu primeiro longa do gênero documentário *Explosão Brega* (2013), Déa Ferraz *Sete Corações*(2014), *Câmara de Espelhos* (2016) e *Modo de Produção* (2017).

O primeiro filme de ficção em longa-metragem marcado pela autoria feminina em Pernambuco é *Amor, plástico e barulho* (2011), da diretora Renata Pinheiro, que nos dias atuais já está no seu segundo longa, também ficcional, *Açúcar* (2017). *Amor, plástico e barulho* é um filme também atravessado pelo feminino e relações de classe, ao tratar do universo da música romântica e *pop* do Brega, pela perspectiva de duas mulheres – uma cantora e outra dançarina que almeja cantar – interpretadas pelas atrizes Maeve Jinkings e Nash Laila, respectivamente. Em depoimento à pesquisadora Natália Wanderley (2016), Renata Pinheiro relata sobre sua proposta com o filme:

O que eu acho importante mesmo é o que o filme *Amor, plástico e barulho* causa. É um filme que tenta desmistificar, quebrar o preconceito com as mulheres que são desta cena bastante pop, que é a música brega, que tem este apelo para o sensual o erótico. Quem são estas mulheres? Acho que o filme quebra muito o estereótipo de tudo isto. Acho que é a função social: fazer arte política. Talvez o que eu ache mais importante é que é o primeiro de uma mulher que o tema fala sobre mulher, e que fala de uma forma muito bacana e respeitosa. (Renata Pinheiro *apud* WANDERLEY, 2016, p. 63)

¹²⁴ “A Coordenadoria de Audiovisual tem como função planejar, elaborar, coordenar, monitorar e avaliar políticas, programas, projetos e ações que apoiem e estimulem a produção audiovisual no Estado de Pernambuco, abrangendo todos os elos da cadeia produtiva – pesquisa, formação, produção, difusão e preservação – em consonância com a política cultural estadual implementada em sistema de cogestão com o setor – através do diálogo com a sociedade civil e os segmentos organizados – com vistas à plena garantia dos direitos culturais dos que vivem em Pernambuco e à diversidade cultural”. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/audiovisual/sobre/a-coordenadoria/>. Acesso em: 29 de setembro de 2018.

A cineasta que antes dessas realizações já havia realizado em co-autoria com Sergio Pinheiro¹²⁵ o longa documental *Estradeiros* (2011), também dirigiu e roteirizou curtas metragens – documentais e experimentais – premiados tanto nacionalmente como internacionalmente. No entanto, Renata Pinheiro se projetou no cinema nacional enquanto diretora de arte, função a qual ainda executa nos dias atuais, junto a seus projetos autorais. A cineasta realizou a direção de arte para filmes de cineastas, como Claudio Assis, Hilton Lacerda, Lírío Ferreira, Suzana Amaral, entre outros. Vale destacar seu último trabalho nesta função para o filme da cineasta argentina Lucrécia Martel, *Zama* (2017). Com uma produção fílmica expressiva e premiada, sua projeção nacional ainda está vinculada – em maior proporção – à direção de arte de cineastas homens.

Amores de chumbo (2017), filme da cineasta Tuca Siqueira, junto a *Amores, plástico e barulho e Açúcar*, de Renata Pinheiro, são as ficções de longas-metragens realizadas em Pernambuco. Obras fílmicas essas incentivadas pelo Funcultura, com aporte federal do Fundo Setorial Audiovisual (FSA) voltados – aos projetos pré-aprovados – às categorias específicas de longas-metragens e produtos para TV¹²⁶.

A cineasta Tuca Siqueira também é parte da nova geração de realizadoras pernambucanas, que além da direção, roteiro, consultoria para cinema, também atua junto às articulações políticas internas do audiovisual, colaborando com a ABD-Apecí entre outras colaborações e parcerias. Seus filmes são atravessados pelos femininos e fundados sob uma perspectiva feminista, em que destacamos duas outras obras. No curta-metragem documental *Garotas da moda* (2012) a cineasta vai à região da Zona da Mata pernambucana para retratar a história de cinco personagens travestis – Menny, Cida, Joyce e Tasila – que fazem parte da banda *Fashion Girls* – que nomeia o filme –, “liderada por Menidilson Henrique dos Santos, 30 anos, nome artístico Mendy, também conhecido em Goiana como Negão”. O documentário revela essas personagens que transitam pelos gêneros masculino e feminino. Durante à noite fazem *cover* de cantoras *pops*, como Beyoncé e Shakira e, durante o dia seguem em suas vidas com outros trabalhos que lhes garantam a sobrevivência, em uma região canavieira, de valores conservadores herdados da cultura dos engenhos de açúcar. Assim, como inscrito na

¹²⁵ Seu parceiro de trabalho com autoria compartilhada na direção de filmes e roteiro. E com quem também é casada.

¹²⁶ Disponibiliza recurso do Fundo Setorial do Audiovisual - FSA, para as categorias específicas de longa-metragem e produtos para televisão, com o objetivo de incentivar as diversas formas de manifestação do setor audiovisual em Pernambuco, reconhecendo suas peculiaridades e fases, contribuindo para o desenvolvimento do mercado audiovisual no Estado” (FUNCULTURA, 2017, p. 1).

sinopse do filme, “que personagens nasceriam de parabólicas fincadas sobre as plantações de cana-de açúcar da Zona da Mata pernambucana?”.

Mais um filme de Tuca Siqueira que marca o protagonismo feminino em cena é o média-metragem *Vou contar para meus filhos* (2011), com argumento e direção da cineasta, tem parceria com o Movimento Tortura Nunca Mais de Pernambuco. O projeto para o filme participou da chamada pública Marcas da Memória, da Comissão da Anistia do Ministério da Justiça¹²⁷, sendo um dos projetos contemplados. O filme proporciona o reencontro após 40 anos entre ex-presas políticas da Colônia Penal Feminina do Recife, de 1969 a 1975. As histórias dessas mulheres transitam entre suas histórias pessoais e políticas, com uma narrativa que retrata o contexto da história política do Brasil em tempos de ditadura. *Vou contar para meus filhos* participou, no ano do seu lançamento – 2011 –, do circuito de Direitos Humanos promovido pela Secretaria de Justiça e Direitos Humanos do Estado de Pernambuco. Sendo exibido em cineclubes, escolas, universidades assim como em canais comunitários e públicos de TV.

O projeto *Olhares sobre Lilith*, realizado em 2011, envolveu a maior articulação entre mulheres no fazer fílmico em Pernambuco até aquele momento. Idealizado pelas cineastas Tuca Siqueira e Alice Gouveia – que também realizaram a curadoria –, o projeto foi inspirado e baseado no livro da escritora pernambucana Cida Pedrosa, *As filhas de Lilith*. Em consonância com a ideia do livro, a produção fílmica envolveu uma mostra interativa com estrutura multimídia em vídeo-instalação, propondo a interação do público com os filmes através da tela. Sobre o projeto, Alice Gouveia declarou que: “São 26 personagens mulheres, sujeitos construtores de novos discursos sobre o feminino que ilustram histórias de dor, angústia, sonhos, conquistas e prazeres que permeiam a condição feminina contemporânea” (GOUVEIA, 2011, p. 1)¹²⁸.

Para execução da proposta audiovisual de *Olhares sobre Lilith* foram convidadas 25 cineastas, que ficaram responsáveis pela realização de 26 curtas, no total. Uma maioria das diretoras pernambucanas, no entanto, também foram convidadas cineastas de outros estados do Nordeste. Cada cineasta ficou responsável por uma personagem do livro, em que tiveram total liberdade de criação. O resultado foi uma produção híbrida dos filmes no suporte digital, entre documentários, ficções, animação e experimentais.

¹²⁷ Disponível em <http://www.justica.gov.br/seus-direitos/anistia/projetos/marcas-da-memoria-i-2010>. Acesso em 08 de setembro de 2018.

¹²⁸ Depoimento de Alice Gouveia para o blog do projeto “Olhares sobre Lilith”. Disponível em: <https://olharesobrelilith.wordpress.com/sobre/>. Acesso em 08 de setembro de 2018.

Participaram de *Olhares sobre Lilith* as seguintes cineastas: Alice Chitunda, Alice Gouveia, Andréa Ferraz (Déa Ferraz), Camila Nascimento, Clara Angélica, Cecília Araújo, Cynthia Falcão, Deby Mendes, Eva Jofilsan, Geórgia Alves, Hanna Godoy, Julieta Jacob, Kátia Mesel, Luci Alcântara, Márcia Mansur, Mariana Lacerda, Mariana Porto, Mariane Bigio, Mannuela Costa, Manuela Piame, Maria Pessoa, Silvia Macedo, Séphora Silva, Sandra Ribeiro e Tuca Siqueira.

Dos filmes e projeto apresentados, com exceção dos filmes *Explosão brega* e *Vou contar para meus pais*, de Hanna Godoy e Tuca Siqueira, respectivamente, foram realizados com incentivo do Estado através do seu fundo de cultura. Se, por um lado, o Edital do Funcultura Audiovisual passou a ser o principal responsável pela produtividade filmica no Estado, incluindo outras categorias – para além da realização de filmes –, como formação, difusão, cineclubismo e pesquisa, por um outro lado, o aumento os projetos aprovados eram consideravelmente desproporcionais entre trabalhadoras/es mulheres e homens, dando vantagem aos homens. Em que a desigualdade aumenta quando abrange a intersecção das categorias raça, etnia e classe. Outro fator cujo debate vem se ampliando nos dias atuais é a concentração da produção na região metropolitana, principalmente na sua capital Recife. A linha de regionalização voltada para atender “pequenas/os” produtoras/es em todo o Estado – o Revelando os Pernambucos – é a que concentra o menor recurso geral e por projeto no edital. Em 2016 houve o acréscimo de pontuação para projetos com proponente fora da região metropolitana do Recife.

A produção filmica de realizadoras mulheres no interior do Estado ainda é relativamente pequena quando pensamos no seu crescimento nas últimas duas décadas. Destacamos a seguir cineastas que deram início a realização de curtas-metragens no interior do Estado e continuam em atividade, conciliando com outras atividades dentro e fora do audiovisual. Mery Lemos, em Carpina (Zona da Mata), Karla Ferreira, em Taquaritinga do Norte (Agreste), Bruna Tavares, em Afogados da Ingazeira e Graci Guarani¹²⁹, em Jatobá (ambas no Sertão). As três primeiras diretoras também são produtoras culturais, tendo vínculo em festivais de cinema localizados nas regiões de desenvolvimento onde moram. Tanto Karla Ferreira como Bruna Tavares e Graci Guarani tem compartilhado a direção nos curtas-metragens.

¹²⁹ Um dos filmes analisados nesse trabalho é *Mãos de Barro*, de Graci Guarani.

Com a Lei do Audiovisual PE sancionada em 2014¹³⁰, o Estado, através da interlocução com o Conselho Consultivo do Audiovisual¹³¹ – em que fizemos parte enquanto representações do setor – passa a realizar importantes implementações no Edital do Funcultura Audiovisual. Entre essas ações está o levantamento de estatísticas entre de gênero, raça, etnia e acessibilidade, até então inexistentes. No Edital do Funcultura Audiovisual 2015/2016 o sistema de pontos a mais passa a valer para essas categorias:

[...] apresenta priorizações no que se refere a gênero, raça, etnia e acessibilidade, a partir da concessão de aprovação de pelo menos um projeto em que mulheres, indígenas, negro(a)s e pessoas com deficiência, atuem nas funções de direção ou roteiro, no caso de projetos de obras audiovisuais, e qualquer membro da equipe principal nas demais categorias do edital. Na análise do projeto técnico, será concedido pontuação extra para os projetos que possuem em sua equipe principal profissionais mulheres, negros(a)s, pardo(a)s e indígenas (EVANGELISTA, 2016, p. 10).

Se as pontuações já significavam algum avanço frente a uma política inclusiva para grupos sociais com pouca ou nenhuma participação nessa principal ação de política cultural do Estado, por um outro lado, ainda não atendiam uma demanda maior do setor que reivindicava um sistema de cotas para negras/os, dada a exclusão histórica a essa categoria no Estado. Entretanto, a aprovação desse ponto de pauta, discutido e rediscutido durante as reuniões do Conselho Consultivo do Audiovisual PE, deve-se, principalmente, à ABD-Apecí, através da conselheira Juliana Lima, cineasta negra, que liderou esse debate, enquanto representante da sociedade civil, do setor audiovisual. No Edital 2016/2017 passa a valer “cota de 20% de aprovação para projetos de obras audiovisuais que tenham profissionais negros/as e/ou indígenas nas funções de direção e/ou roteiro” (FUNCULTURA, 2017, p. 8). Ainda que os impactos quanto a essas medidas estejam em processo, dado o pouco tempo de efetividade, dados inéditos já puderam ser levantados nesse primeiro momento. Em 2017, as estatísticas levantadas dos projetos totais aprovados indicaram que 46,58% tinham nas suas equipes principais mulheres diretoras e/ou roteiristas.

Se há um protagonismo das realizadoras em Pernambuco – desde a década de 1990 – acerca da construção das políticas públicas do Estado, entretanto, o machismo estrutural no campo cinematográfico até recentemente estava sendo pouco

¹³⁰ Lei 15.307/2014; Apresentamos a Lei do Audiovisual PE na introdução da dissertação.

¹³¹ Fiz parte da primeira gestão (2015 – 2016) como citado na introdução desse trabalho.

problematizado e debatido. A auto-organização das mulheres do audiovisual em Pernambuco em torno de questões feministas, é um acontecimento que começou a se articular e se organizar a partir de 2015. Alguns mobilizações marcaram esse período, desencadeando um movimento entre as mulheres do cinema do Estado, que ganhou desdobramentos ainda em processo nos dias atuais.

Uma articulação das mulheres trabalhadoras de cinema, enquanto sujeitos dos feminismos, em que visam “mudar as relações sociais de poder imbricadas no gênero” (BRAH, 2006, p. 14). As narrativas coletivas compartilhadas das realizadoras passam a ser vivenciadas a partir de um sentimento de grupo e se aproxima ao que Avtar Brah conceituou de diferença como relação social, que a autora entende “como as trajetórias históricas e contemporâneas das circunstâncias materiais e práticas culturais” (BRAH, 2006, p. 35). O que remete às trajetórias das mulheres no cinema em Pernambuco até os dias atuais.

CAPÍTULO 3 O DOCUMENTÁRIO COM MULHERES EM PERNAMBUCO: TRÊS EXPERIÊNCIAS FÍLMICAS ATRAVESSADAS PELA DIFERENÇA

Nesse trilhar percorrido pela pesquisa é evidenciada uma expressiva produção fílmica das cineastas em Pernambuco, no campo documental. Em sua maior proporção nos formatos de curtas e médias metragens. Como relatamos nesse trabalho, Kátia Mesel, a primeira cineasta em Pernambuco, consolidou sua carreira como documentarista no cinema. Sendo o seu primeiro filme – em 8 mm – realizado ainda no final da década de 1960. No Brasil como um todo, será através do filme documentário que as realizadoras conseguem transitar pelo campo cinematográfico, praticamente restrito aos homens, e começam a fazer filmes em maior proporção entre as décadas de 1960 e 1970. A pesquisadora e documentarista Karla Holanda apresenta alguns desses primeiros nomes no seu ensaio, *A presença da mulher em documentários de autoria feminina*:

Dezenas de mulheres estrearam na direção de filmes entre os anos 1960 e 1970 no Brasil, especialmente com curtas metragens. Algumas continuam ainda hoje, outras encerraram suas carreiras. Um contingente significativo desses filmes tinha temáticas sociais e políticas que abordavam, direta ou tangencialmente, a situação da mulher, demonstrando sintonia dessas produções com a agenda feminista em pauta no país naquele momento, que questionava o modelo dominante nas relações sociais. Dentre as cineastas brasileiras que produziram documentários nesse período, como Sandra Werneck, Suzana Amaral, Ana Carolina, Regina Jehá, Kátia Mesel, Eliane Bandeira, Inês Cabral, Iole de Freitas, Eunice Gutman, Lygia Pape e tantas outras [...] (HOLANDA, 2016, p. 1).

Nos dias atuais, a realização do filme de ficção de autoria feminina – seja em curta, média ou longa-metragem – vem crescendo, a predileção das cineastas pelo documentário permanece. Esse fator influenciou na nossa escolha, mas não de forma exclusiva. Assim como o cinema de realizadoras mulheres está sendo feito às margens das grandes bilheterias, também o espaço reservado para o documentário tem tido muito pouco acesso aos circuitos de cinema. Entretanto, esse gênero tem sido a “voz” da resistência no cinema, transgredindo as normas do acesso, de quem pode fazer filmes. Para o crítico e cineasta francês Jean Louis Comolli, é essa abertura para o mundo, atravessado e friccionado pelo real, que funda o filme documentário contemporâneo. Em seu ensaio, *Sob o risco do real*, o autor expõe que:

A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento, nem das possibilidades de

difusão, mas simplesmente do bem querer – da boa graça – de quem ou o que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência (COMOLLI, 2016, p. 1).

E é dessa liberdade no cinema que as mulheres se apropriaram e não mais pararam de fazer filmes. Cineastas que têm fortalecido uma realização cinematográfica fora das convenções industriais de produção. Um cinema mais livre das normatizações hegemônicas, que está sendo propiciado por inovações tecnológicas e, por consequência, barateamento dos seus custos. Liberdade que transmuta-se em inventividade e potencializa as estéticas dos filmes, como Cezar Migliorin define:

O documentário contemporâneo é o nome de uma multiplicidade, de algo indefinível, de uma imagem que é arte e que não é, que é afetada e transforma o real, que é fundamentalmente aquela imagem que no cinema se liberou de uma identidade. Se digo documentário não sei do que falo, pelo menos não exatamente, mas ao mesmo tempo ele existe e insiste, se transformando a cada filme. O que a princípio pode ser um problema é, na verdade, o grande trunfo do documentário (MIGLIORIN, 2010 a, p. 9).

Os filmes que compõem o *corpus* da dissertação estão inseridos nesse campo fértil do documentário contemporâneo, realizados em Pernambuco. São eles, *Mãos de Barro* (Graci Guarani e Alexandre Pankararu, 2016), *FotogrÁFRICA* (Tila Chitunda, 2016), *Câmara de Espelhos* (Déa Ferraz, 2016). A escolha dos três documentários não focou os filmes como objetos isolados, outros aspectos que os circundam também nos interessaram, enquanto características circunscritas nos seus extracampos. Nesse sentido, a orientação também se deu pelo encontro com as cineastas e suas diferentes experiências enquanto mulheres que fazem filmes e seus modos de produção, o que intervêm nos resultados estéticos das obras.

Retomamos Teresa de Lauretis (1994), quando toma emprestado da teoria do cinema a expressão *space-off* – ou seja, o que está fora do quadro ou no extracampo cinematográfico –, tanto para pensar as “brechas” nas margens dos discursos hegemônicos como os apagamentos desses espaços no cinema clássico ou comercial, em razão da sua estrutura narrativa fechada. Se esses espaços não são visíveis no quadro, eles estão implícitos nas imagens que nos chegam pelos cinemas de “vanguarda” a que a autora se referiu. Entendemos essas formas fílmicas como parte da produção independente do cinema, em que o fora do quadro ou extracampo:

[...] existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornou-se visível ao notar sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, e que ele inclui não só a câmera (o ponto de articulação e

perspectiva através da qual a imagem é construída), mas também o espectador - o ponto onde a imagem é recebida, re-construída, e re-produzida na/como subjetividade (LAURETIS, 1994, p. 238).

A intersecção de raça e etnia, entre outras categorias marcadoras de diferença, atravessam as diretoras. Graci Guarani é uma cineasta indígena da etnia Guarani, do Mato Grosso do Sul. Atuando no ativismo audiovisual desde 2009. Através de uma rede de comunicação indígena, inicia sua parceria com Alexandre Pankararu¹³² – indígena Pankararu –, também realizador audiovisual, com quem se casa e muda para Pernambuco. Desde 2011 mora na comunidade indígena Pankararu, em Jatobá, Sertão do Estado.

A cineasta Tila Chitunda, nascida e criada em Olinda, é a única filha brasileira de uma família refugiada da guerra civil, que ocorreu na Angola, na década de 1970. Atua no cinema e audiovisual desde 2004, sendo considerada a primeira cineasta declaradamente¹³³ negra de Pernambuco.

Desde 2001, Déa Ferraz iniciou seu trabalho como documentarista em Recife, atuando como diretora, roteirista e produtora, a cineasta vem realizando trabalhos em projetos parceiros e de sua autoria. Enquanto mulher branca e classe média, através da sua obra fílmica, tem provocado esse seu lugar de poder. A realizadora faz parte do coletivo MAPE.

Três profissionais de cinema com obras fílmicas atravessadas pelos contextos socioculturais em que estão inseridas. Suas experiências – o que descreveremos através dos filmes materializados – apontam para possibilidades heterogêneas de produções, que transitam entre os territórios existenciais e físicos do cinema com mulheres em Pernambuco. Desse modo, não buscamos pensar as autorias femininas pelos processos de identificação e consonância dos cinemas que estão realizando.

A existência de pontos em comum não é eliminada, entretanto, se situa em um campo heterogêneo do fazer fílmico. O que significa tentar não caracterizar “um cinema de mulheres”, mesmo sendo, seus cinemas, marcados por uma perspectiva feminina. Semanticamente, a troca da preposição “de” por “com”, contribui para sair de

¹³² Alexandre Pankararu é comunicador, cineasta, editor, oficinairo de Audiovisual. Pertencente à nação Pankararu é um dos criadores da rede de inclusão digital, índios online e assessor de comunicação da APOINME (Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo). Disponível em: <https://cinekurumin.com/convidadxs/>. Acesso em: 08 de setembro 2018.

¹³³ Como já citamos na dissertação, Cynthia Falcão, também realizadora negra começou a trabalhar com cinema e audiovisual no final da década de 1990. No entanto, a consciência da sua “negritude” se deu nos dias atuais.

uma noção de pertencimento em prol do que consideramos uma ideia propositiva ao se pensar o “cinema com mulheres”. Que soma-se ao que Carla Maia Martins defende, sua formulação que nos inspirou para essa pesquisa:

Trata-se de primar pela dimensão relacional e necessariamente ética e política desse *fazer com, estar junto*, que as obras colocam em cena – tendo em mente que isso não implica, necessariamente, numa relação apaziguada ou apaziguadora das diferenças (MARTINS, 2015, p. 28).

Nesse sentido, importante refletirmos que as diferentes experiências filmicas das cineastas Graci Guarani, Tila Chitunda e Déa Ferraz estão relacionadas às suas formações como sujeitos através de processos “econômicos, políticos e culturais que inscrevem experiências historicamente variáveis” (BRAH, 2006, p. 361). Essas suas singularidades implicam sair do lugar comum da noção de unidade, de um modo fixo de fazer cinema, sem que o agir coletivamente desapareça. E passa a considerar esses “outros” cinemas às margens de um modelo (pré) estabelecido, que estabelece “quem” e/ ou “como” faz filmes.

O documentário brasileiro contemporâneo tem sido esse campo híbrido e ensaístico da experimentação audiovisual, que os sujeitos históricos, a fazer, filmes sejam incluídos nesse espaço de experiência da linguagem, “inseparável dos poderes e práticas que nos afetam e que construímos cotidianamente” (MIGLIORIN, 2010 b, p. 50). Dentre as obras do *corpus* filmico, *Mãos de Barro* provoca e tensiona esse lugar do cinema. Seu modo de produção e suas imagens inscritas no contexto de urgência em que foram produzidas, que implica os limites técnicos enfrentados, tendem a ser apagadas pela instituição cinema. Amaranta Cesar (2015), no Colóquio Cinema, estética e política, as insurreições do presente, realizado na UFMG, debate o tema e indaga:

Quantos filmes são apagados, porque o cinema enquanto instituição que inclui depende de circuitos de legitimação e difusão, nem sempre sabe responder às interpelações dos diversos sujeitos históricos que estão a filmar. Quantos filmes não tem se quer a sua existência reconhecida na história do cinema, porque o cinema nem sempre sabe decifrar nas imagens, sinais de vida sensível, apegado que é aos mesmos modos de produção colonizado que é pela defesa de princípios universalizantes, do juízo estético, que separam e hierarquizam, forma e conteúdo, sensibilidade e ação, vida e filme (CESAR, 2015)¹³⁴.

Os três documentários foram finalizados no ano de 2016. Entre as mobilizações políticas já relacionadas nesse trabalho, ressaltamos, especificamente, uma ação de

¹³⁴ V Colóquio Cinema, Estética e Política – As insurreições do presente. Texto oral no intervalo 16’23’’-17’05’’. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PAFYNMZksI>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

política pública do Estado, o Edital do Funcultura Audiovisual, cujas articulações das trabalhadoras e trabalhadores de cinema, de dentro e de fora do Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco, garantiram uma força representativa de mulheres e o acréscimo de pontuação para filmes dirigidos e roteirizados por mulheres, negros/as, indígenas, além de pessoas com deficiência, na edição de 2015/2016¹³⁵. Esse acontecimento, influenciou nos filmes elencados para esse estudo.

No intuito de que – através das produções filmicas – pudéssemos pensar o campo cinematográfico para diferentes mulheres no território pernambucano. Dos filmes selecionados, o longa-metragem *Câmara de Espelhos* foi o único contemplado pelo Funcultura Audiovisual¹³⁶, sendo finalizado em 2016. No entanto, tanto Tila Chitunda como Graciela Guarani, tiveram projetos para produção e finalização de filmes, aprovados pelo mesmo Edital, nas edições de 2016 e 2017, que citaremos nas análises dos filmes, nesse estudo.

Nosso objetivo na pesquisa não foi realizar a análise fílmica dos filmes, decompondo e interpretando cada obra. Com o propósito de conseguirmos abarcar os três documentários para a dissertação, buscamos intercalar as análises das suas potências estéticas, seus modos próprios de produção e os gestos políticos inscritos e/ou criados nas/pelas imagens, com descrições do extracampo dos filmes. Em que se dá juntamente à descrição de procedimentos expressivos do filme e/ou construção fílmica – contemplando a decomposição e interpretação de cenas –, entretanto, sem abarcar o todo de cada obra. “Em tensão e diálogo com seu contexto, cada filme produz uma determinada combinação de imagens, sons, tempos, espaços e corpos; arranjo esse que tem o potencial de deslocar e reconfigurar o sensível comum de uma comunidade” (GUIMARÃES e GUIMARÃES, 2011, p. 83).

Aproximamos esse estudo dos filmes, da noção de *comunidade de cinema*, formulada por Cesar Guimarães (2015), em que o autor considera as relações sociopolíticas que circundam os filmes documentários nos seus engajamentos com o

¹³⁵“13.5. Será priorizado pelo menos um projeto nas condições abaixo descritas:

[...] d) Inclusão: Será aprovado neste edital pelo menos um projeto, em cada uma das categorias, para negros/as, indígenas e pessoas com deficiência, que atuem nas funções de direção ou roteiro no caso de projetos de obras audiovisuais e qualquer membro da equipe principal nas demais categorias deste edital. e) Gênero: Será aprovado neste edital pelo menos um projeto em cada uma das categorias de obras audiovisuais, para mulheres que atuem nas funções de direção ou roteiro (FUNCULTURA, 2016, p.26). A partir do edital 2016/2107, foi incluído a cota de 20% para profissionais negros/as e indígenas nas funções de direção e roteiro, além da pontuação já aprovada anteriormente nas demais categorias.

¹³⁶ O projeto do filme foi aprovado para a categoria curta-metragem do Edital do Funcultura PE, em 2012, sendo transformado em longa-metragem e finalizado no ano de 2016.

mundo. Entretanto, propõe trabalhá-los pelas suas possibilidades de invenção política inscritas nas imagens, das obras acabadas, a partir dos “diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica” (GUIMARÃES, 2015, pp. 46-47). Guimarães, na esteira de Rancière (2005; 2010), trabalha a dimensão política da arte com referência central no conceito de *partilha do sensível*, em que reflete como:

A cena sensível da política concerne, portanto, à distribuição e à redistribuição das maneiras de fazer e de ser, e das formas de visibilidade. Se a arte pode repartir de outro modo o comum de uma comunidade, isso ocorre na medida em que ela desestabiliza a distribuição dos lugares e das identidades, dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do barulho. Ela reparte de outro modo a partilha do sensível até então estabelecida. Resta perguntar de quais procedimentos expressivos – e contra quais forças e por meio de quais alianças – o cinema poderia se valer para dar forma ao comum [...] (GUIMARÃES, 2015, pp. 46-47).

Entre os desafios da sua proposição está caracterizar o comum, fazendo, ao mesmo tempo, prevalecer o lugar do outro, das diferenças e da heterogeneidade. E para isso, o autor se ampara na caracterização de “comunidade desativada” do filósofo Jean-Luc Nancy, cuja concepção invoca uma “comunidade feita de multiplicidades e pluralidades [...] por partilha entende-se a exposição de cada existente singular diante da singularidade dos outros (GUIMARÃES, 2015, pp. 46-47). Para, em seguida, a partir de Marie-José Mondzain (2011), pensar esse outro lugar da imagem que não seja através da sua reconciliação e identificação.

Guimarães (2015), a partir da noção que desenvolve de *comunidade de cinema*, ressalta que não propõe uma fórmula de trabalhar a política na arte cinematográfica, cuja referência em Rancière se vale da importância que tem o autor para pensar essas possibilidades políticas do documentário, sem apreender um modelo fixo para tanto. Rancière, contrário à ideia de estetização da política¹³⁷, da “captura perversa da política por uma vontade de arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 16), vai ao encontro da política na base da estética. O autor vincula em um mesmo movimento arte e política:

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço (RANCIÈRE, 2010, p. 82).

¹³⁷ Rancière se refere no texto à “estetização da política própria à era das massas” problematizada por Walter Benjamin (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Sendo assim, a política dos documentários é analisada a partir dos filmes materializados, cuja atenção é dada aos gestos políticos inscritos e na potência estética das imagens. Em que se realiza uma análise a partir da forma dos filmes sem dissociá-la dos contextos sociais e históricos das obras. Sobre o qual reflete Cesar e Victor Guimarães:

Se os aspectos temáticos não bastam, os formais, tomados isoladamente, também não. Um formalismo excessivo é o principal risco metodológico de uma análise dessa natureza, que tende a concentrar-se na potência das imagens como eminentemente política, desconsiderando qualquer relação com um contexto histórico-social (GUIMARÃES; GUIMARÃES, 2011, p. 8).

Uma metodologia de análise que possibilita pensar a estética da obra documental pelos atravessamentos de um real (re)inventado, contrário à ideia das imagens acabadas, totalizante de mundos e roteiros fechados. Através desse percurso analítico em aberto, cabe “às análises a tarefa de investigar o devir político do documentário perscrutando a matéria imanente dos filmes e traçando, junto com eles, o desenho de suas relações com a vida social” (GUIMARÃES; GUIMARÃES, 2011, p. 83).

Investigamos, dessa forma, as possibilidades de gestos políticos dos/nos três documentários, a partir dos recursos expressivos, inventados pelos seus modos singulares de produção, considerando suas bordas, o que está fora do campo. Desse modo, pretendemos nos aproximar de produções fílmicas marcadas pela perspectiva da autoria feminina. Que desafia e rompe com a representação hegemônica e convencional – seja das mulheres que filmam, seja dos sujeitos que são filmados. Focando, assim, na dimensão relacional das obras e dos espaços de partilha criados dessa relação. Das características em comum, entre os filmes – além das suas autorias femininas – estão as mulheres como tema central dos documentários. No entanto, abordados sob diferentes perspectivas.

3.1. *Mãos de Barro – cultura viva das louceiras Pankararu*



Fig. 01-10 (*Frames Mãos de Barro*) Imagens abertura. Aldeia/ Cartelas créditos / Vilma Lizete, louceira Pankararu

Nas primeiras imagens (figura 01 e 02), de *Mãos de barro*, vemos em primeiro plano uma pequena casa feita de barro, mais conhecida como “casa de taipa”. Ao fundo, uma paisagem rural com uma vegetação semi árida, típica do Sertão. Som do vento e pássaros – captados em som direto¹³⁸ – também compõem a cena. Por quinze segundos contemplamos essa imagem fixa até que a legenda “Aldeia Taperá” é inserida. Corte suave para o título do filme, *Mãos de barro – cultura viva das louceiras Pankararu*, que

¹³⁸ Captação do som na hora da filmagem em sincronia com o registro das imagens.

aparece em sincronia com o áudio do canto do ritual do toré¹³⁹ – o qual é sagrado para o povo indígena, realizado de maneira ritualística e circular. Entoadado nas vozes de mulheres indígenas, ao som de maracás, acompanhamos nas cartelas os créditos da enxuta equipe técnica do filme, composta também por indígenas, os quais reconhecemos pelos seus segundos nomes¹⁴⁰ (figuras 3 a 7). Será esse um convite às imagens, sons, histórias que virão a seguir? Conseguimos – o cinema enquanto instituição, nós, espectadoras/es – decifrar os sinais de vida sensível nessas imagens?

Segue a sequência de imagens. Final dos créditos de abertura, corte suave para a imagem de uma mulher Pankararu esculpindo um prato no barro, sentada no chão também de barro, que nos sugere ser o quintal da casa na primeira cena do filme. Repete-se o enquadramento do plano conjunto, cuja paisagem que compõe o campo fílmico nos reitera a vegetação do semi árido, da terra vermelha em que acessamos na imagem de abertura do filme. Ainda ao som do toré em menor volume, é inserida na cena a narração em *off* – realizada por um indígena Pankararu que declama poema de sua autoria dedicado às mulheres Pankararus, que abre e fecha o filme, como um ritual. O cotidiano e ancestralidade da sua cultura atravessados pela relação com o sagrado, dos rituais de encantaria:

As mulheres guerreiras Pankararu. As mulheres que do barro faz os pratos pra manter os costumes pra levar pros rituais. Os principais rituais de manter os costumes, de manter a tradição. Quando Praiá passa o dia dançando, vai fazer sua alimentação... E é naquele prato daquelas mulheres guerreiras, corajosas. Que muitas vezes sai das suas casas, com suas crianças. Muitas vezes para vender e também ganhar o pão.¹⁴¹

Se a feitura do prato em barro é um dos meios de sobrevivência do povo Pankararu, indígenas sertanejas/os, há um ritual sagrado que antecede à venda das peças. Os “Praiás são entidades – encantadas – parte da cosmologia Pankararu:

[...]entes que tem o nome próprio, específico e, que devidamente vestidos, cada um com o seu uniforme, feito exclusivamente da fibra do “caroá”, estes se manifestam publicamente para as pessoas presentes. O praiá é um personagem mitológico que se encantou tornando-se um intermediário das forças vitais para a movimentação e

¹³⁹ “Uma das principais tradições dos índios do Nordeste brasileiro o toré – a princípio uma dança ritual –, foi incorporado atualmente ao movimento indígena da região como uma forma de expressão étnica e política. [...] Manifestação cultural extensiva a diferentes grupos e por eles definidos como tradição, união e brincadeira, é um ritual complexo, que envolve uma dança circular, em fila ou pares, acompanhada por cantos, ao som de maracás, zabumbas, gaitas e apitos, de grande importância para os indígenas. [...]” Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=863. Acesso em: 08 de setembro de 2018.

¹⁴⁰ Da equipe, apenas uma das fotógrafas, Evellyn Lima, é uma não indígena.

¹⁴¹ Narração em *off* de com texto e voz de Antonio Pankararu, artista indígena.

a dinâmica ritualística do mundo Pankararu. Esses encantados vão estar presentes nas festas e cerimônias rituais dos Pankararu durante o ano (ATHIAS, 2016, s/p).¹⁴²

Finalizada a narração, continuamos a acompanhar a louceira Pankararu trabalhando a peça de barro por mais um minuto com som direto do ambiente. Corte em 3'38''. Em primeiro plano Vilma Lizete se auto apresenta (figura. 10).

O filme então ganha uma outra perspectiva narrativa, quando saímos de um modo observativo das imagens – atravessado pelo toré e o poema que provocam a contemplação – e adentramos, através das imagens, a aldeia Tapera para conhecer a história tanto de Vilma, que é louceira Pankararu, como de outras mulheres, e entrar nas suas casas junto a um “corpo câmera”, cuja intimidade da perspectiva desse “olhar” é partilhada pelos primeiros e primeiríssimos planos.

Enquanto espectadoras/es, percebemos que estamos sendo convidados/as a partilhar das imagens. Pelos enquadramentos fechados, que alternam-se aos planos conjuntos em que nos situamos dos espaços de trabalho, das feitura das peças em barro, do barro e da aridez sertaneja de aldeias indígenas situadas no sertão de Pernambuco. Junto a essas imagens, passamos pelos processos de desidentificação do que nos foi estabelecido enquanto representação do que seja ser indígena e dos seus modos de vida.

A transformação através de uma relação com as imagens passa a ser possível quando, através de quem as criou, assim como de quem as recebem, se esvaziam delas. Se as imagens não dizem tudo, dessa consciência também deve se valer quem as criou. Por um outro lado, enquanto espectadora/es, sabendo que elas não são nada, não podemos deixar de crer nelas para então poder alcançá-las. “Se a imagens podem criar um comum entre os espectadores é porque ela liga os separados sem preencher a distância que se abre entre eles” (GUIMARÃES, 2015, p. 48). É essa instância tanto de partilha e divisão, possível na relação com as imagens, que constitui as comunidades de cinema formulada por Cesar Guimarães.

¹⁴² Disponível em: <https://medium.com/@rathias/for%C3%A7a-encantada-dan%C3%A7a-festa-e-ritual-entre-os-pankararu-b621f03f1ac9> Acesso em: 08 de setembro de 2018.



Fig. 11-16 (*Frames Mãos de Barro*) Cenas. Messinha Louceira/ Leona / Imagens de barros dos Praiás entre as tigelas/ Bastiana Louceira e neta/ Leona a caminho do local de tirar barro no barreiro/ Aldeia Jitó

O encontro com as mulheres Pankararu, Lizete, Messinha, Leona, Bastiana nos revelam uma intimidade possibilitada pelos corpos/câmera que conduzem a narrativa e adentram as aldeias e suas casas, do lado dessas mulheres. Imagens, sons, histórias que se inter-conectam. Sertão, barro, toré, mulheres indígenas com nomes ocidentalizados, ancestralidade. Praiás, crianças, a afirmação das suas identidades coletivas, que a cultura dominante branca, quando não as apagam, as folclorizam, nos distanciando delas.

“Eu comecei ver a fazer e aprendi a fazer até hoje eu faço. A mãe de Lizete que é avó de Vilma, tudo era louceira velha. Já vinha de muito tempo. [...] Tinha muita louceira no Brejo. Hoje é não tem mais [...]”. Os sinais de vida sensível inscritos nas imagens que resistem a se materializarem, na precariedade dos limites técnicos. Imagens de mundo invisibilizadas pelas próprias imagens do mundo. E que denunciam uma cultura do barro, das louceiras, que também resiste no tempo, de geração pra geração e está ameaçada de acabar.

Recursos expressivos, esses, potencializados na autoria compartilhada da direção de Graci Guarani e Alexandre Pankararu, na partilha da câmera, em que se inscrevem outras perspectivas do olhar. No compartilhamento de experiências com as mulheres Pankararus, que nos contam sobre sua cultura, respeito à natureza, encantaria. Com os

quais somos colocadas/os em contato, desde a equipe majoritariamente indígena, à nós, enquanto espectadoras/es, que experienciamos outras maneiras de “ver”. *Mãos de barro*, um média-metragem de vinte minutos¹⁴³, com direção e argumento de Graci Guarani e codirigido por Alexandre Pankararu, realizador audiovisual que também assina som e edição do documentário.

O intuito da breve decomposição e descrição interpretativa da primeira sequência de imagens em *Mãos de Barro* tem como propósito destacar alguns aspectos técnicos da produção fílmica e demonstrar que sua análise formal não dá conta do gesto político inscrito na potência das imagens construídas dessa relação social com o mundo. Seja dos sujeitos históricos que estão a filmar, sejam os sujeitos históricos filmados, seja das suas inter-conexões com o fora de campo, o mundo exterior ao filme.

O leve tremor da câmera das primeiras imagens fixas, o som do vento que adentra o microfone externo sem proteção. Mais do que sugerirem os limites técnicos no contexto de filmagem, eles redimensionam a estética do filme a partir de aspectos singulares do seu modo de produção. O que é revelado desde a primeira cena de abertura, às cartelas com os créditos da enxuta equipe técnica, que – de maneira incomum em relação aos filmes contemporâneos – aparece entre as primeiras cenas do filme. O tempo estendido das imagens fixas, dos planos conjuntos que nos permitem o contato com um outro tempo de ação.

Mãos de barro é uma produção totalmente independente, feito sem qualquer tipo de recursos e realizada em contexto de urgência. Seu modo de produção se dá em um espaço de tempo diferente da grande proporção das imagens militantes produzidas nos contextos urbanos mais recentes. Quando os registros se dão nos embates e confrontos diretos de um corpo/câmera de cineastas ativistas, que Ivana Bentes nomeia – entre outros nomes – de “cinema rua”, “mídia-multidão”, “cinema insurgente” (BENTES, 2014, p. 332). As imagens militantes inscritas nos cinemas de Graci Guarani e Alexandre Pankararu trazem para o centro da cena as marcas da invisibilidade do povo Pankararu e sua cultura, que resiste à essa exclusão pelas imagens.

Mãos de Barro tem circulado mostras e festivais de cinema (Curta Taquary, Festival de Cinema de Triunfo, em Pernambuco, Festival de Filmes Etnográficos do Ceará e Mostra Elas, na Bahia, são alguns dos exemplos). Onde Graci Guarani, para

¹⁴³ Para alguns festivais e autores uma obra de 20 minutos é um curta-metragem. Mas de acordo com a Ancine e o Funcultura Audiovisual PE, uma obra em curta-metragem é igual ou inferior a 15 minutos. E p média-metragem “aquela cuja duração é superior a 15 (quinze) minutos e igual ou inferior a 70 (setenta) minutos”.

além de levar as imagens através do filme para públicos diversos, tem sido convidada a participar de mesas e rodas de diálogo, sobre sua experiência de cineasta, indígena e mulher.

As terras indígenas Pankararu estão localizadas na macrorregião do Sertão de Pernambuco, próximas ao Rio São Francisco e abrange os municípios de Petrolândia, Tacaratu e Jatobá. Encontra-se em constante conflito fundiário com posseiros não indígenas na região. “A terra Pankararu foi demarcada em 1940 e homologada em 1987. São mais de 70 anos de luta judicial para que os Pankararu tenham posse total do seu território [...]” (CIMI, 2018, p.2)¹⁴⁴.



Fig. 17 A cineasta Graci Guarani em atividade. Região que abrange o território Pankararu. Sertão do São Francisco/ PE. (Fonte: acervo pessoal Graci Guarani)

Graci Guarani é cineasta, comunicadora, fotógrafa, formadora audiovisual e militante indígena. Nascida na grande nação Guarani, em Mato Grosso do Sul, desde 2009 saiu da aldeia para militar em coletivos indígenas de comunicação audiovisual:

[...] Eu saio com esse sentimento com essa visão de se apropriar desse novo meio pra o mundo pra fora. Que eu não queria que aquilo que eu vi que poderia ser uma ferramenta de mobilização de visibilidade ficasse só ali. E eu comecei a entender, que esse papel era muito maior do que eu ficar só na minha aldeia. Então eu saí pra fora [...] para integrar na época uma rede de comunicação maior, onde tinha vários integrantes indígenas de várias partes do país, pra gestar uma rede de comunicação que a gente pudesse circular essas informações, poder mapear quem são essas pessoas, o que elas estão fazendo [...]

¹⁴⁴ Disponível em: <https://cimi.org.br/2018/09/povo-pankararu-divulga-nota-sobre-a-retirada-de-posseiros-da-terra-indigena-no-sertao-de-pe/>. Acesso em: 08 de setembro de 2018.

durante a terceira edição Mekukradjá – Círculo de Saberes, Itaú Cultural, 2018).¹⁴⁵

Enquanto mulher indígena, está inserida em uma causa ampla que envolve os processos de lutas dos povos originários pelos seus direitos à terra, à dignidade e cidadania. Em que sofrem violências físicas e simbólicas continuamente pela estrutura patriarcal que o sistema capitalista deu continuidade. Cujas imagens, foram apropriadas por aqueles que detêm os meios de produção, por olhares estrangeiros – de não índios – que, por sua vez, variaram nas suas intencionalidades, tanto através da apropriação e a produção de imagens estereotipadas, como, por um outro lado, também corrobora com as causas indígenas, denunciando as diversas violências sofridas em prol das reivindicações. No entanto, sua condição de gênero tem afetado o seu trilhar no cinema:

[...] o audiovisual faz parte da minha caminhada, mais do que eventos e festivais e trabalhos cinematográficos, se tornou um instrumento de luta e resistência dos povos originários ao qual eu me incluo e faço parte de uma das grandes nações, a grande nação Guarani, desde então eu venho a trilhar uma caminhada muitas vezes com muita dificuldade por falta de espaço do cinema indígena, principalmente da mulher cineasta indígena (GUARANI, 2017, s/p).

Graci Guarani e Alexandre Pankararu atuam no ativismo da comunicação e audiovisual indígena, meio esse em que se conheceram e que iniciaram a fazer filmes, também realizando ações formativas do audiovisual¹⁴⁶. A/o cineastas fazem parte da Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Espírito Santo e Minas Gerais (APOINME). Alexandre Pankararu também é fundador do portal de comunicação indígena *Índios Online*¹⁴⁷, cuja proposta é a visibilidade das causas indígenas. Entre as causas que estão inserida/o está, tanto a produção imagética partindo de dentro das suas aldeias, como as imagens realizadas que também retornam para seus povos. Graci Guarani, que está entre as cineastas indígenas pioneiras no campo do audiovisual e cinema, vem militando por essa autonomia, como declara:

¹⁴⁵“O movimento da memória é o tema da terceira edição do Mekukradjá – Círculo de Saberes, ciclo de debates que reúne representantes de diversas etnias, além de pesquisadores e especialistas, para discutir arte, cultura e identidade no âmbito das questões indígenas. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/mekukradja-circulo-de-saberes-o-movimento-da-memoria>. Acesso em: 08 de setembro de 2018.

¹⁴⁶ Formador/a Audiovisual no projeto intitulado “Vidas Paralelas Indígena” pela UNB –Universidade de Brasília (de 2012 a 2014) entre outros projetos e ações.

¹⁴⁷ “Canal de diálogo, encontro e troca. Um portal de diálogo intercultural, que valoriza a diversidade, facilitando a informação e a comunicação para vários povos indígenas e para a sociedade em forma geral. Nos conectamos à internet em suas próprias aldeias, Casas, Lan Houses, Escolas e Universidades realizando uma aliança de estudo e trabalho em benefício de nossas comunidades e do mundo”. Disponível em: <https://www.indiosonline.net/>. Acesso em: 08 de setembro 2018.

[...] caminhar com as nossas próprias pernas. É isso que eu desejo pros parentes que estão começando. Ajuda é muito bom e ela é muito bem vinda, que a gente não dá conta de tudo. Mas é importante aos pouquinhos a gente ir tomando rédea da situação pra gente mesmo e se libertando e descolonizando essas telas, né? Pra gente mesmo tá fazendo, por exemplo, a produção cem por cento indígena. [...] A gente sabe que nós temos profissionais capacitados pra isso. Tem jovens hoje que está estudando pra isso. [...] (entrevista série Cineastas Indígenas).¹⁴⁸

Quando a cineasta diz que a ajuda é bem vinda, ela se refere às ações formativas que envolvem a capacitação de indígenas por não índios, através de projetos diversos, entre eles, de produção audiovisual.

O Vídeo nas Aldeias é um desses projetos com mais tempo de atuação. Como já citado na dissertação, o VNA está sediado em Olinda, Pernambuco, e é um dos projetos pioneiros em trabalhar as narrativas de autorrepresentação a partir da realização de filmes participativos. As ações formativas de produção audiovisual com indígenas acontecem em aldeias situadas em todo território brasileiro. Que se estabelecem através de projetos diversos e em parcerias com outras ONGs e associações indígenas. É comum a edição e ou finalização das produções acontecer na sede de Olinda. Dessa forma, aparecendo a sigla “PE” nos créditos dos filmes, mesmo que as imagens captadas e produção tenham sido realizadas fora do Estado.

Entretanto, apesar da diversidade de povos indígenas em Pernambuco, uma única experiência de formação foi realizada com o VNA, em território pernambucano. E aconteceu com o povo Truká¹⁴⁹. Na pesquisa de Ana Paula dos Reis Silva para o trabalho *Acesso dos povos indígenas ao 9º Edital do Programa de Desenvolvimento Audiovisual da Produção de Pernambuco*, a autora expõe a experiência do VNA no Estado:

[...] que rendeu um filme chamado “índio mais um tiquinho”. Esse filme foi muito complexo pois teve como temática o que é ser índio dentro de um entorno não indígena. O trabalho ocorreu com muitos

¹⁴⁸ A micro-série *Cineastas Indígenas* é uma produção do Festival de Cinema Indígena Cine Kurumin com a participação de realizadores e realizadoras indígenas de diversos povos do Brasil. Disponível em: <https://vimeo.com/235936852>. Acesso em: 08 de setembro de 2018

¹⁴⁹ “Os povos indígenas Truká habitam a Ilha da Assunção, no médio curso do rio São Francisco, município de Cabrobó, Pernambuco. Habitantes seculares da Ilha da Assunção, no rio São Francisco, os Truká tiveram suas terras apropriadas desde pelo menos o século XVIII por poderes municipais, eclesiásticos e posteriormente estaduais. Nos dias de hoje, a comunidade truká luta pela conclusão do processo de reconhecimento oficial de seu território, bem como pela expulsão de posseiros não-indígenas e de narcotraficantes, uma vez que está localizada no chamado “Polígono da Maconha” no sertão pernambucano”. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Truk%C3%A1>. Acesso em: 08 de setembro de 2018.

problemas e a comunidade entrou em crise com o filme (SILVA, 2016, p. 28).

O documentário *Mãos de Barro* poderia ser analisado pelo viés das narrativas de autorrepresentação, ou autoetnografia, assim como comumente são estudados os cinemas realizados pelos grupos sociais étnicos. No entanto, a tentativa foi ampliar o campo de possibilidades de um cinema com mulheres para além do que já está instituído. Provocar outras possibilidades que estão em processo, e nos respaldamos no próprio movimento do cinema em Pernambuco, dos filmes que estão sendo materializados e dos mecanismos de fomento criados para um audiovisual mais inclusivo e descentralizado.

Graci Guarani e Alexandre Pankararu, em 2017, aprovou o projeto do curta-metragem *Tempo Circular*, pelo Edital do Funcultura Audiovisual, na categoria regionalizada *Revelando os Pernambucos*¹⁵⁰. Essa categoria, junto à categoria do cineclubismo, visa estimular a produção de cinema e difusão do interior do Estado, aprovando pelo menos um projeto em cada região de desenvolvimento (RD). Com a inserção da pontuação para mulheres, negras/os, indígenas e pessoas com deficiência, buscou-se ampliar o público atendido pelo Funcultura Audiovisual. No entanto, os valores máximos para cada projeto são os menores do edital.

3.2 *FotogrÁfrica*

“Bem Tila, quem está falando é um orixá muito próximo do orixá que lhe rege, não é? E ele está dizendo que os caminhos estão abertos. Quando a gente busca a ancestralidade, a gente busca o início da nossa história [...]”, diz Yalorixá¹⁵¹, quando abre o jogo de búzios para a personagem e diretora do filme, Tila Chitunda. A primeira fala de *FotogrÁfrica* acontece logo após as primeiras imagens que abrem o filme, com

¹⁵⁰ “11.1. A categoria “Revelando os Pernambucos” selecionará pelo menos um projeto por cada uma das 12 Regiões de Desenvolvimento (RD) do Estado de Pernambuco, nas seguintes modalidades.

I. Curta-metragem: filme com duração entre 5 e 20 minutos nos gêneros ficção, animação ou documentário, de história original e inédita.

II. Mostra ou Festival de Cinema: evento que promova exibição de filmes – dando prioridade a obras audiovisuais nacionais e/ou pernambucanas, com duração mínima de 3 (três) dias.

11.2. Cada projeto poderá ter o valor máximo de até R\$ 28.000,00 (Vinte e oito mil reais) para sua realização integral” (FUNCULTURA, 2017, p. 21).

¹⁵¹ A Yalorixá Mãe Lucia de Oyá - cuja identidade não é revelada na cena do filme, só nos créditos “coordena o Ilê Axé Oyá Togun, fundado em 1992, em Paulista (PE). O terreiro Nagô–Ebá é dedicado aos Orixás e à Jurema sagrada. Tem um trabalho voltado para a multiplicação e preservação dos saberes do culto afro-brasileiro”. Disponível em: <http://utc.inciti.org/speaker/mae-lucia-de-oya/>. Acesso em: 08 de setembro de 2018.

planos detalhes¹⁵² enquadrando o olhar da personagem ao som dos búzios, que escutamos em *off*, fora de quadro. A câmera percorre em planos fechados (detalhes), a mesa posta pros búzios – o *ifá*. As potências subjetivas das imagens, endereçam um convite ao nosso olhar sensível, a uma imersão na história pessoal da cineasta. A leitura dos búzios pela Yalorixá aponta para a sua busca e que “os caminhos estão abertos”.

Os vinte e cinco minutos do documentário transcorrem através do engajamento da personagem/diretora na (re)escritura da sua própria história. O que se aproxima do que Roberta Veiga (2016) considera “uma política da rememoração que torna a escrita de si ensejo para religar a memória a sua natureza processual e reinscrevê-la no presente” (VEIGA, 2016, p. 189).



Fig. 18 e 19. (campo e contracampo) Plano detalhe Jogo de búzios/ Plano detalhe Tila Chitunda olha para o jogo de búzios e escuta a Yalorixá

O título *FotogÁfrica* é uma contração da África que a personagem teve acesso, através das fotografias que compõem um grande mural de imagens da família e pessoas próximas, na casa onde a cineasta cresceu e acompanhou o mural sendo composto. O que aconteceu através das imagens entre as memórias da África relatadas pela sua mãe. “Sempre que olho pra aquela parede, Alice, eu me lembro exatamente do que aconteceu. Então cada dia eu fico vitalizada com relação a história da minha família. Não esqueço nada...”, diz dona Amélia, mãe da diretora personagem, e responsável pelo mural de fotografias, na segunda fala do filme.

Tila (a quem a Yalorixá chama) é a mesma Alice, seu nome de batismo¹⁵³ e a quem sua mãe, dona Amélia, se dirige. Filha de uma família refugiada no Brasil, fugida da Angola, durante sua violenta guerra civil (1976-2002). A cineasta foi a única filha nascida no Brasil, em Olinda, Pernambuco.

¹⁵² O plano detalhe enquadra e destaca partes do corpo ou do rosto do personagem (boca, olhos, mãos) e serve ainda para objetos.

¹⁵³ Inclusive é o nome do seu filme mais recente, *Nome de Batismo, Alice* (2017).



Fig. 20 – 25 *Frames FotogrÁfrica*. Mural de fotografias da casa/fotografias missão evangélica, Angola colônia/ rememorações de dona Amélia

Uma sequência de cenas através da câmera subjetiva nos revela nos olhares – pela perspectiva da mãe e filha – a intimidade com as imagens fotográficas. E intercala com planos mais abertos, dona Amélia, em casa, entre as fotografias. A partilha de suas micro histórias vão nos desvelando durante o filme mais que suas histórias pessoais, viajamos a uma África real e imaginária vivida pelas memórias de dona Amélia, que precisou fugir dela, sem uma outra opção.

Entre os enquadramentos fechados e as fusões das imagens fotográficas que atravessam dona Amélia em primeiro plano do quadro, vamos acessando as suas (re)memórias. Imagens que se fundem às micro histórias narradas pela personagem (Fig. 25). A matriarca da família nasceu e cresceu em uma Angola colonizada por Portugal, dentro de uma missão evangélica. As crianças negras eram separadas das brancas, assim como eram catequisadas pelos portugueses para se tornarem “civilizadas”. Ainda na missão, dona Amélia conheceu o professor Teodoro¹⁵⁴, de quem foi aluna de francês e com quem se casou. Com a formação cristã, atendendo aos requisitos portugueses, conseguem ascender socialmente em Angola.

“O que faz uma pessoa ser considerada civilizada? Abandonar seus costumes tradicionais, mesmo que isso signifique romper com suas origens e iniciar uma vida de

¹⁵⁴ Já falecido. É o pai da diretora Tila Chitunda.

representação pra corresponder às expectativas de outros? [...]”, indaga Tila fora do quadro, em *off*, na cena, após as lembranças, um plano conjunto, em que dona Amélia cuida do mural de fotografias na sala de estar da sua casa. Nessa inserção da sua fala, a cineasta interroga o processo de formação da sua família na África colonizada. Seus pais tornaram-se cristãos em Angola e estenderam a prática evangélica às suas vidas no Brasil, contexto que Tila e irmãos cresceram. “[...] eu sei que o fato de consultar os búzios em busca de minha própria identidade pode decepcionar minha mãe.” Aproximamos o sentido da “própria identidade” a que Tila se refere, ao que Avtar Brah (2016) conceituou “diferença como subjetividade”. Em que a subjetividade fragmentada está em constituição, desse modo, não é fixa. Para a autora:

A subjetividade – o lugar do processo de dar sentido a nossas relações com o mundo – é a modalidade em que a natureza precária e contraditória do sujeito em processo ganha significado ou é experimentada como identidade (BRAH, 2016, p. 371).

A formação da subjetividade se dá de forma, ao mesmo tempo, social e subjetiva para Brah. A autora remete esse debate aos projetos anticoloniais, anti-racistas, anti-imperiais, pós-estruturais e feministas, os quais se inserem na história coletiva da cineasta Tila Chitunda, retratada em *FotogÁfrica*. A busca da sua “própria identidade” acontece, no filme, na transição de uma “identidade” até então construída pelos efeitos de um discurso dominante, para se constituir processualmente, de maneira consciente e autônoma.

Se a prática do poder constrói o discurso dominante, a desconstrução desse mesmo discurso também se dá pela prática, no enfrentamento das formas opressivas do poder. Poder esse também construído pelas imagens, pelas práticas do cinema. As imagens partilhadas em *FotogÁfrica* são parte e processo de uma descolonização imagética, que nos provocam a sairmos do lugar de espectadoras/es passivos e nos convocam a tomar um lugar no filme, a partir das nossas subjetividades, também fragmentadas e em formação.

O comum partilhado no filme nos coloca em uma experiência coletiva das imagens, de maneira heterogênea. Seremos parte daquelas imagens a partir de um outro lugar que não o das protagonistas. Nesse caso, mãe e filha e que partilham de uma experiência também em comum e dissensual, com suas vozes dissonantes que as levam pela oportunidade ou falta dela a seguir por caminhos diferentes, a partir das suas

experiências de vida. Há um conflito geracional no filme que nos é apresentado com respeito às diferenças. Com afetividade, entre essas duas mulheres.

Desde a primeira cena do documentário com a leitura dos búzios, nos planos detalhes, primeiríssimos planos, cujas imagens nos adentram, nós, espectadoras/es, somos convidadas/os a essa imersão, junto à cineasta. Através das rememorações, quando a cineasta se dá conta do apagamento, da negação à sua cultura africana, desde a formação da sua mãe em uma Angola colônia portuguesa. Processo que se dá com características do modo performático do cinema documentário, composto pelo tom autobiográfico, com “mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo” (NICHOLS, 2012, p. 170).

FotogrÁfrica é esse campo da experimentação do cinema documentário brasileiro, marcado pela autoria feminina, cuja condução narrativa também é compartilhada. Um cinema com mulheres. A experiência pessoal tem, no protagonismo de dona Amélia – mãe da cineasta –, um eixo chave do filme, que conduz nosso olhar pelas complexidades e contradições entre biografia pessoal e história coletiva (BRAH, 2006).

O gesto político de *FotogrÁfrica* consiste em demonstrar esses cruzamentos de diferentes mundos representados por mãe e filhas, por suas (re)escritas de si. Um documentário híbrido, que também dialoga com os chamados filmes diaspóricos. Realizados por cineastas que são descendentes de populações imigrantes, sobre o qual Mohamed Bambha afirma que assumem um compromisso com a problemática diaspórica pela “perspectiva da relação do cinema com a história e a memória” (BAMBHA, 2012, p. 3), em que se dá reinterpretações da África a partir de diferentes experiências vividas.



Fig. 26 - 31. Frames *FotografÁfrica*. Recife do ponto de vista do morro em Olinda/ Farol de Olinda/ Casa do Preto Velho, Olinda/ Encontro Tila Chitunda Mãe Beth de Oxum/ Mãe Beth de Oxum no Coco de Umbigada.

“A ideia que se tinha de africano, é dos filmes que passavam sobre Tarzan. Então as pessoas tinham um certo medo [...] crianças tinham aquela curiosidade de ver os africanos. [...], dona Amélia relembra a chegada da família no Brasil, facilitada pelas freiras católicas. Lembranças de quando se mudam “pruma casinha muito pobre”, no morro, em Olinda. Se as imagens dos africanos eram colonizadas pelos filmes hollywoodianos, como Tarzan, também a família se deparou com outra imagem do Brasil a partir da África. E não demoraram a conhecer a condição excludente dada às pessoas negras no país, nesse caso, em Pernambuco, onde foram morar.

As histórias pessoais inscritas em *FotografÁfrica* acontecem através do reencontro entres essas duas Áfricas, a da memória e a do presente. E essa segunda experiência africana está em Pernambuco, mais especificamente em Olinda, cidade onde dona Amélia e família se refugiou, e Tila Chitunda nasceu e cresceu. Toda a locação do filme acontece na cidade de Olinda. No documentário, vamos à África sem sair de Pernambuco.

O filme também é essa memória do presente, dos encontros. Memória também partilhada com a Mãe Beth de Oxum, nos dias atuais Yalorixá, e que tornou-se vizinha e amiga da família quando chegou da África. Mãe Beth narra o seu primeiro contato com a África através da família – dona Amélia, seu Teodoro e os cinco filhos – recém

chegada e que lhe apresentaram música e livros que cantava, e contavam narrativas africanas. O que acontecia no Brasil da década de 1970, quando atravessava uma ditadura militar.

O documentário pelas imagens e micronarrativas, provoca o (re)encontro entre duas Áfricas, existentes também em Pernambuco. O protagonismo das mulheres, assumido em *FotogrÁfrica*, fundado pela perspectiva da diretora e personagem do filme, envolve a partilha em cena entre mulheres negras com diferentes experiências de África. A África das memórias de dona Amélia, permanece nela, que foi forçada a sair de seu país. O culto a uma religião branca, é essa marca que dona Amélia traz consigo de uma Angola Colônia, parte da sua própria vida. No percurso da narrativa fílmica, nas tentativas da cineasta e personagem, provocar o (re)encontro dessas duas Áfricas – simbólica e real – para a sua mãe, ela se depara com o seu próprio caminho inacabado, sendo trilhado. “Eu posso fechar esse jogo? Eu posso fechar o ifá?” Tila acena positivamente. E então a Yalorixá encerra o jogo de búzios.

FotogrÁfrica é um filme de equipe mista. O filme concorreu e foi contemplado pela 10ª Edição do Edital Nacional Rucker Vieira¹⁵⁵, realizado através da Fundaj e Massangana Multimídia e com difusão em canais da rede pública de televisão. Envolve uma equipe de profissionais que tem uma atuação em Pernambuco e nacionalmente. Sendo o roteiro, direção e produção executiva assinados pela cineasta. Outras profissionais com funções estratégicas no filme, como a montadora francesa Amandine Gosbault, radicada no Brasil, é parte da equipe da ONG Vídeo nas Aldeias, onde edita, finaliza os filmes, e também é educadora audiovisual. Catarina Apolônio divide o som do filme com Guma Farias, a direção de produção ficou sob responsabilidade de Marilha Assis. A cineasta pernambucana Tuca Siqueira participa da equipe de consultoria de roteiro do documentário.

O encontro das mulheres com o cinema, na criação e condução das narrativas fílmicas, não as isola no setor cinematográfico, o processo fílmico se constitui coletivamente. Sendo impulsionador de uma cinematografia mais diversificada numa intersecção para além da categoria de gênero.

¹⁵⁵ “Africanos: histórias e memórias do povo afro-brasileiro – assinalando os dez anos do Concurso e em sintonia com a Lei 10.639/03, que versa sobre a obrigatoriedade nas escolas de ensino básico do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, e ressalta a importância da cultura negra na formação da sociedade”. Disponível em: <https://ruckervieirafundaj.wordpress.com/saiba-mais-sobre-o-concurso/>. Acesso em: 29 de setembro de 2018.

No caso da realizadora Tila Chitunda, seu isolamento se dá de maneira involuntária, enquanto mulher negra a fazer filmes, quadro que tem sido tensionado nos dias atuais. A pontuação para projetos que tenham na sua equipe principal, mulheres, negras ou negros e indígenas, do Edital do Fundo de Cultura em Pernambuco, além da cota de vinte por cento para negras e negros, demonstram que conquistas internas do setor cinematográfico em Pernambuco, está em movimento.

Tila Chitunda é jornalista e iniciou sua trajetória produzindo programas de televisão. Em 2004 realizou seu primeiro documentário, *Histórias do lado de Lá*, com histórias sobre a África e Angola, já iniciando a busca “pelas suas origens”. No entanto, entre outras realizações no cinema, só retoma a temática com *FotogrÁfrica* (2016). O edital pelo qual foi contemplado o projeto do documentário – Rucker Vieira – é realizado através da Fundaj e Massangana Multimídia e prevê a difusão dos filmes em canais da rede pública de televisão. O documentário tem participado de festivais no Brasil afora. No exterior, o filme tem participado de festivais com temáticas relacionadas ao cinema negro e da diáspora. Em 2016, o projeto do filme *Nome de Batismo, Alice* foi contemplado pelo Edital do Funcultura Audiovisual. O filme retoma a temática e se passa entre Brasil e Angola. Em 2018, ganhou o prêmio de Melhor Documentário, no Festival “Tudo é Verdade”, um dos principais do gênero, no Brasil¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/pag/Premiacao>. Acesso em: 08 de setembro de 2018.

3.3. *Câmara de Espelhos*

Logo nas primeiras imagens de *Câmara de Espelhos* (2016), dirigido por Déa Ferraz, somos apresentadas/os a ideia do filme dispositivo utilizado pela cineasta no documentário de sua autoria. A noção do filme dispositivo tem sido acolhida de forma inventiva no campo do cinema documentário contemporâneo. Basicamente, significa a criação de um artifício de filmagem para produzir situações, que não existiriam sem esse meio. O dispositivo é criado para que o filme possa acontecer. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, na esteira do crítico Jean Louis Comolli, associam a esse uso da ideia de dispositivo:

Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraíam da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção (LINS; MESQUITA, 2008, p. 33).

Cezar Migliorin (2008) reflete que esse tipo de situação envolve a atuação e interação das partes envolvidas no processo fílmico, “pensar o documentário como inventor de um dispositivo implica perceber que para que ele exista os atores são também produtores do dispositivo” (MIGLIORIN, 2008, p. 09).

Roberta Veiga (2008) formula o conceito de estética do confinamento a partir da noção de dispositivo. E trabalha alguns autores, como Foucault – em sua genealogia das formas de poder –, para pensar a atuação dos dispositivos na contemporaneidade e como associam poder e visibilidade. A autora, na sua tese de doutorado da UFMG¹⁵⁷ *A estética do confinamento, o dispositivo no cinema contemporâneo*, a partir de um *corpus* fílmico, busca evidenciar “a maneira com que o dispositivo funciona em sua dupla face: aquela reguladora, produtora de poder, e a que oferece outras formas de ver e de visibilidade (VEIGA, 2008, p. 16).

Tentamos apresentar alguns traços que constituem uma noção de filme-dispositivo, para entendimento de que ideia parte o documentário *Câmara de Espelhos*, no entanto, nossa intenção nessa análise não é desenvolver esse conceito. Nosso foco, quanto à forma fílmica, tem como ênfase a construção da relação social dos sujeitos postos em

¹⁵⁷ Doutorado pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais. Sob orientação de Cesar Guimarães.

cena – cineasta, personagens e espectadoras/es. Entretanto, na análise geral e descritiva de recursos expressivos do filme, o intuito é que essa noção possa ser também visualizada.

Se a questão da alteridade é pungente no documentário contemporâneo, *Câmara de Espelhos* desafia como pensar esse lugar do outro quando colocado em cena em uma situação de adversidade. Como é se colocar ao lado desse outro, partilhando da mesma cena? Se há um dilema entre ética e estética posto no filme, são dessas condições que surgem o documentário e é o risco que a cineasta assume para que o documentário aconteça. *Câmara de espelhos* é um filme provocativo, que surge enquanto ideia e materializa-se a partir desse lugar incômodo e tensionado quando posto em cena, no entanto, vivenciado cotidianamente pelas mulheres.

A diretora Déa Ferraz (2016) relata que a pensamento inicial do filme ainda como projeto, seria de um documentário com mulheres. No entanto, deparar-se com as noções de dispositivo e “adversidade” no cinema, provocaram a cineasta a pensar um filme por uma outra perspectiva em que se incluísse os sujeitos do discurso:

[...] eu comecei a pensar um pouco sobre essas falas que nos circundam. Nos circundam, nós mulheres. Pensando na mesa de bar, pensando nas reuniões de família. Enfim, comecei a ficar bastante incomodada com algumas coisas que eu ouvia. E aí eu comecei a sentir muita vontade de falar sobre isso. E entender na verdade, quem sou eu nesse mundo? Que imagem é essa que eu carrego, como mulher? E pensando nessa pergunta que é bem pessoal e que partia de uma procura muito minha, eu comecei a imaginar como eu poderia falar sobre isso. E aí me veio essa imagem da mesa de bar e como eu posso reproduzir essa mesa de bar. Entendendo que nesse ambiente masculino, né? Extremamente masculino e fechado que nem sempre a mulher tem acesso, os caras falam o que querem como querem, sem muito freio, sem muita reflexão. Até porque os discursos tão muito naturalizados, eu acho, na sociedade em que a gente vive. Então, a gente muitas vezes fala sem se dar conta do que está falando. [...] (FERRAZ, 2016).¹⁵⁸

Em *Câmara de espelhos* a cineasta compartilha da cena com homens em uma situação dissensual atravessada pelas relações de poder. Poderes que se estabelecem de modos diferentes. De um lado, uma diretora coloca-se em cena ao lado dos homens onde se estabelece uma relação de poder, por um outro lado, participantes confinados em um espaço cênico (re)produzem seus discursos de poder. Jean Louis Comolli observa que quando se filma o inimigo, se entra em cena junto com ele:

¹⁵⁸ A cineasta Déa Ferraz é entrevistada por Alexandre Figueiroa para a Revista o Grito. Disponível em: <http://revistaogrito.com/ogritofin-35-dea-ferraz-camara-de-espelhos/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

Mesmo que o inimigo seja exatamente o que é, as conversações estão em curso, há pactos em vista, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra. Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme. Os riscos são, evidentemente, menos de hostilidade (a filmagem cessaria) do que de conivência ou complacência (COMOLLI, 2008, p. 129).

E no caso de *Câmara de Espelhos*, o “inimigo” não são os personagens em cena. Sem precisar isentá-los da cumplicidade com o regime opressor de poder que reproduzem, esses personagens também representam – gerando os reflexos/ reflexões – o machismo estrutural na cultura patriarcal de que todas e todos fazemos parte. Talvez seja esse o maior desafio do filme, o de evidenciar esse lugar do outro, de ir além dos discursos proferidos e imagens também naturalizadas pelo espetáculo dos meios de comunicação tradicionais, parte da cultura televisiva e audiovisual cotidiana.

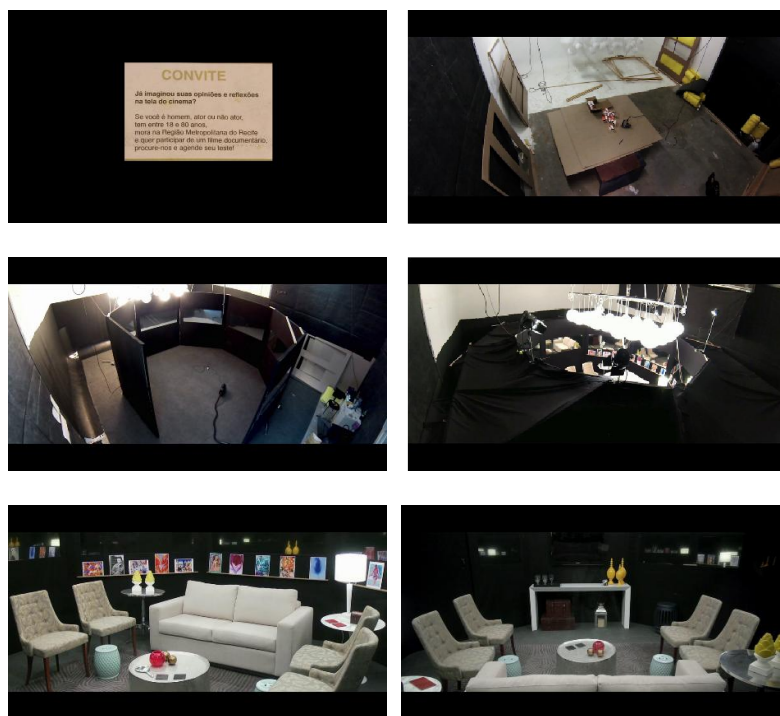


Fig. 32- 37. *Frames Câmara de Espelhos*. Imagens construção cenográfica para o filme dispositivo. *Frames* recorte de jornal com convite/ construção sala de estar cênica.

Na cena de abertura do filme vemos a imagem de um recorte de jornal, um anúncio “convite” para homens de dezoito a oitenta anos que moram na região metropolitana de Recife e queiram participar de um filme. As imagens que vem a seguir nos apresentam

ao processo de montagem cênica da “caixa preta”, parte do dispositivo filmico do documentário.

Nós, espectadoras/es, acompanhamos nos primeiros momentos do filme as etapas dessa construção. A montagem cênica da caixa preta/sala de estar, através de imagens do aparato que vemos e escutamos – sendo construídos e se erguerem nas cenas. Da perspectiva da câmera, observamos o ambiente cênico, câmeras localizadas e luzes. Ainda de uma perspectiva distanciada do interior da caixa, visualizamos o ambiente em que os personagens/ participantes da cena se farão presentes.

Na sequência de imagens, escutamos simultaneamente em um determinado momento vozes em *off*. Uma das vozes identificamos como sendo de uma mulher, a qual conduz os participantes/ personagens para o local da filmagem. Onde são apresentados ao ambiente e orientados de como devem agir dentro do espaço cênico onde estarão sendo filmados. “Os assuntos vão passar nesta televisão. Quando a gente apertar *stop*, vocês começam a falar e a discutir”. Então, em seguida é solicitado aos participantes que se auto apresentem, a partir dos reflexos gerados de um espelho que lhes é entregue. Escutamos as vozes dos participantes em *off*, enquanto uma sequência de imagens do interior da “caixa” nos ambienta do local. “Tou vendo aqui um cabeludo, já pai de seis crianças e afim de aprender mais ainda [...]”, “o que é que eu tou vendo aqui? Estou vendo um velho cansado de guerra [...]”, “tou vendo aqui muita ansiedade. É... e curiosidade [...]” São algumas das falas que escutamos dos personagens do documentário.

Tela preta, e surge o título do filme, *Câmara de Espelhos*. Os participantes/ personagens entram no ambiente semelhante à sala de estar, com sofás e cadeiras, rodeado de espelhos, de imagens fotográficas e pinturas que nos remetem às mulheres, com referências ao feminismo. Enquanto se acomodam, observam o espaço ao redor. Um deles localiza o que supõe ser uma câmera no alto da caixa e aponta com o olhar. Um outro responde “é, *Big Brother*”. Comentários relativos à localização das câmeras vão se repetir no decorrer do filme. A seleção de cenas, própria do processo de montagem, trabalha os olhares ativos desde a perspectiva da equipe de filmagem aos personagens e espectadoras/es.

Os doze homens selecionados a partir de um anúncio divulgado em jornais da região metropolitana do Recife foram escolhidos depois de passarem por entrevistas individuais sob orientação da diretora Déa Ferraz, que em nenhum momento durante a

pré-produção e produção do filme, teve contato direto com os participantes (FERRAZ, 2017).

O perfil exigido foi de homens de dezoito a oitenta anos com boa capacidade de expressão, escolhidos sob dois aspectos centrais: um mais objetivo atendendo à diversidade social e outro de ordem mais subjetiva, com informações sobre família e relações interpessoais. Sendo assim, também podemos pensar os homens, os personagens “reais” de *Câmara de Espelhos* como heterogêneos convivendo em uma estrutura patriarcal. E talvez um dos aspectos mais surpreendentes do filme, seja, de forma geral, esta contradição, quando o que assistimos é uma homogeneização das falas no debate interno logo após cada conteúdo audiovisual, exibido através do aparelho de TV localizado na sala de estar/ caixa preta.

Algumas questões sobre a ética do documentário são provocadas pelo filme. O princípio do “consentimento informado” que relata Bill Nichols (2012) – que se fundamenta em campos da antropologia, experimentação médica, por exemplo – prevê o consentimento/ comunicação entre as partes envolvidas. Se em *Câmara de espelhos* essa comunicação – e evidência pela estrutura cênica – se estabelece, por um outro lado, outros questionamentos não estão resolvidos no documentário, os quais Nichols coloca:

Quais as consequências ou os riscos que os cineastas devem informar às pessoas que aparecem em seus filmes? Até que ponto o cineasta pode revelar honestamente suas intenções ou prever os efeitos reais de um filme? (NICHOLS, 2012, p. 37).

Marcelo Pedroso, também cineasta pernambucano, e um dos consultores de *Câmara de espelhos*, é um dos diretores pernambucanos¹⁵⁹ que tem, tanto trabalhado nos seus filmes como tornou-se pesquisador do conceito de “adversidade”, que também abrange a noção do filme dispositivo. O cineasta relata que a montagem do filme é o momento de poder e distanciamento do/a realizador/a, em que se instaura o princípio ético e a cumplicidade entre o/a cineasta e os sujeitos filmados. Entretanto, ele problematiza essa relação em que a “ética toca a adversidade”:

Ora, se agir eticamente com relação aos personagens se baseia no quanto o realizador é capaz de, embora numa posição de poder, restituir uma dimensão de cumplicidade com aqueles com quem interagiu durante a filmagem, a configuração de um campo ético no regime adversativo vai sempre estar condicionado ao paradoxo da própria definição deste tipo de documentário, que reside, conforme exposto anteriormente, na busca de uma conciliação entre duas forças em princípio opostas: a propensão mesma do realizador à adversidade

¹⁵⁹ Gabriel Mascaro outro cineasta pernambucano tem trabalhado tanto com a proposta do dispositivo como da adversidade.

para com os sujeitos filmados e o imperativo da cumplicidade enquanto constituidor do mote relacional que origina o filme (PEDROSO, 2013, p. 38).

Inserida na questão ética com o filme, Déa Ferraz relata em entrevista sua postura e da montadora Joana Coalier no processo de montagem do filme:

Durante a montagem eu tive a preocupação o tempo inteiro, de, na medida do possível não personificar o machismo neles. Com preocupações de montagem mesmo. Tipo, uma frase muito absurda não vai pro close, ela vai pro plano aberto, às vezes até desfocado. A gente teve uma preocupação. E sobretudo um preocupação de manter uma espécie de temporalidade real da fala, sabe? Sem corte de construção de texto (Déa Ferraz em entrevista para a revista o Grito, 2016).¹⁶⁰



Fig. 38 - 41. *Frames Câmara de Espelhos*. Participantes se acomodam no ambiente da “sala de estar”. Imagem vídeo exibido na televisão para participantes.

Um aparelho de TV é instalado na “sala de estar” como parte do dispositivo. Nele são transmitidos vídeos (de programas do *YouTube*, reportagens jornalísticas, trechos de filmes e de novelas, programas religiosos e sobre feminismo, aborto, entre outros) que foram escolhidos a partir de uma pesquisa midiática com uma especialista nos estudos de gênero¹⁶¹, realizada para o filme. Os conteúdos acompanham a pauta

¹⁶⁰ Disponível em: <http://revistaogrito.com/ogritofm-35-dea-ferraz-camara-de-espelhos/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

¹⁶¹ Pesquisa realizada durante dois meses sob coordenação e supervisão da Professora Tatyane Guimarães Oliveira, da Universidade Federal da Paraíba - Departamento de Ciências Jurídicas/Curso de Direito de Santa Rita. Possui graduação em Direito, mestre em Ciências Jurídicas na área de concentração em Direitos Humanos pela UFPB e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo - PPGNEIM/UFBA. Coordenadora do eixo gênero e saúde do Centro de Referência em Direitos Humanos da UFPB. Informação disponível em:

feminista contemporânea – e histórica, através de uma passagem de Simone de Beauvoir – cujas temáticas sobre sexualidade e corpo, violência, divisão social do trabalho, humor, religião, casamento e movimentos feministas, estimulam os debates interno durante o filme.

Em *Câmara de Espelhos* nos deparamos com o uso da metalinguagem, o filme dentro do filme. Seja na voz em *off* da diretora e sua equipe em ação, seja nos enquadramentos das câmeras situadas acima do caixa cênica/ sala de estar, como nos usos perceptíveis do movimento do *zoom* que se aproximam ou se distanciam dos personagens nos seus momentos de fala. Dentre esses homens que veremos “atuando” em cena, divididos em dois grupos (com 06 pessoas cada), ainda constataremos, em certa altura do filme, que entre eles há um “infiltrado”, um participante convidado a atuar no filme sem ter passado pelo processo de seleção, para colaborar com o direcionamento e produtividade do debate. Nós, espectadoras/es, identificaremos o “infiltrado”, ao visualizá-lo em cena, através de um plano fechado no participante, um ponto eletrônico que o guia – quando necessário – através do comando de voz da diretora Deá Ferraz.

Quando nos referimos à imagem da mulher no cinema, ainda nos deparamos com a condição opressora que ela sofre desde muito antes do cinema existir, mas que passa a ser reproduzida por esta arte (o cinema) que historicamente foi pensada por homens, estruturada pelo inconsciente da sociedade patriarcal (MULVEY, 1983). Em *Câmara de Espelhos*, subverte-se “ordem dominante” com a inversão das posições dos corpos dos homens que, de observadores passam a ser observados. Tendo seus corpos vigiados, esses homens assumem um papel que, pelo modelo clássico do cinema que ainda vigora, foi dado às mulheres.

Se *Câmara de Espelhos* gera reflexos do machismo cotidiano oriundo do sistema patriarcal em que está constituída a sociedade brasileira, o filme também traz à tona a própria crise deste modelo através dos discursos reproduzidos pelos seus personagens. No ensaio *A Construção Social da Masculinidade*, o pesquisador Pedro Paulo de Oliveira contextualiza a transição do homem moderno para a contemporaneidade. Ele considera “a importância dos ideais burgueses e dentre estes o valor que a família

assumiu na Era Moderna para constituição do ideal de masculinidade” (OLIVEIRA, 2004, p. 103).

Na modernidade, a centralidade da figura do pai no núcleo da família como ideal de moral, figura de autoridade do homem sobre a mulher e filhos, estava legitimada e se sustentava para além da sociabilidade familiar, através de uma rede de apoios, e que estabeleceu uma cultura patriarcal que permeava toda sociedade. Dominação e violência nos relacionamentos interpessoais estão vinculadas à cultura e instituições do patriarcalismo:

Dada a vinculação entre patriarcalismo e a dominação masculina, mudanças que afetem práticas e instituições a ele diretamente relacionadas, como é o caso da família, terão consequências imprevisíveis para aquela dominação e, portanto para a própria ideia do valor positivo que a masculinidade, baseada em seus ideais modernos, sempre expressou. Essas alterações podem vir a afetar de forma direta ou indireta a manutenção da classificação simbólica generalizada que de forma abrangente guinda o gênero masculino a uma posição privilegiada (OLIVEIRA, 2004, p. 104).

No filme, nos deparamos com a convivência com assuntos que reproduzem às imagens estereotipadas da mulher como na fuga em debater diretamente temas considerados tabus. Em uma determinada cena, um dos vídeos mostra imagens fotográficas alternadas de um homem agredindo uma mulher cujas expressões de dor estão bem destacadas.

O vídeo finaliza com uma imagem em que se inscreve a pergunta “o que é violência?” A primeira resposta, assim que o aparelho de TV é desligado, vem de um homem que aparenta ser o mais velho do grupo, ter em torno dos seus setenta anos: “a pior violência no Brasil atualmente é os políticos”.

Após algumas tentativas de reflexões dos outros homens, que em nenhum momento se referem diretamente à violência que acabaram de ver nas imagens da TV. O mesmo senhor, personagem do documentário, cita outros tipos de violência, entre elas: “o trânsito é uma violência, um assalto é uma violência [...] um marido que dá uma tapa na mulher é uma violência, e um homem que apanha da mulher é violência.” E então, antes de acabar sua última frase se escuta um coro de alguns dos homens presentes concordando sobre a violência que é “homem que apanha de mulher”.

E assim seguem as contradições. Se em uma cena observamos a defesa contra o aborto ou a preferência em silenciar suas opiniões, através de outro vídeo vemos a convivência e concordância com a violência que ao apresentar trecho de uma cena de

série ficcional televisiva, mostra um marido ao flagrar o adultério da sua esposa e o momento em que assassina ela e seu amante com uma arma de fogo.

Se o argumento do filme parte de uma situação conflituosa, há uma relação predominantemente “harmoniosa” entre os personagens participantes que se posicionam de alguma forma. E os silêncios? O confinamento, a consciência de câmeras em volta, ser parte de um filme? Será que essas indagações não fazem parte do filme a partir da perspectiva também dos personagens? São reflexões que nos provocam enquanto espectadoras/es.

Em sua crítica para o filme, no Jornal Folha de São Paulo, Andréa Armond conclui de maneira incisiva a posição dos homens no documentário sem se perceber também homogeneizante, “o que se vê no final de contas, é mais uma vez a condição humana. Rejeitar as diferenças, preferir o caminho mais cômodo e tentar ser aceito pelo grupo, quase sempre como gado” (ORMOND, 2017)¹⁶².

A condição humana tem sido respeitada da mesma forma entre mulheres e homens? Como se pensar a diferença de maneira que não se restrinja à diferença sexual, para focar na produção de desigualdades entre mulheres e homens? As imagens em *Câmara de espelhos* estão postas como dadas, assim como se pretende o cinema de grandes bilheterias, com seus roteiros fechados e as imagens produzidas pelos meios de comunicação tradicionais? Não seria muito óbvio esse olhar direcionado?

No ensaio sobre *Câmara de Espelhos* escrito por Carla Italiano e Julia Fagioli (2016), as autoras fazem uma análise por uma perspectiva de modo a considerar a invenção do dispositivo criado para a realização do filme, em que entendem que:

Faz parte do pacto de espetatorialidade do filme acompanhar, ao longo de 76 minutos, todo tipo de comentário retrógrado a respeito de temas diversos: casamento, feminismo, estupro, aborto. Como num experimento de laboratório, a intenção parece residir menos em atestar que a atual sociedade brasileira é erguida sobre bases patriarcais e machistas, mas na necessidade de se vivenciar, no confinamento de uma sala escura de cinema, o desconforto dessa experiência. Desconforto que também se faz presente na vivência cotidiana da maioria das mulheres, sob diferentes prismas e formas de agressão (ITALIANO; FAGIOLI, 2016, p. 278).

O contraponto está no ator infiltrado que intervém em momentos dos filmes tentando apresentar um contra-argumento nos discursos predominantemente consensuais no filme. No entanto, o ator, enquanto também personagem, revela um

¹⁶² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1940325-filme-camara-de-espelhos-e-o-caldeirao-dos-narcisistas.shtml>. Acesso em: 29 de setembro de 2018.

ponto de fragilidade no dispositivo, a do “risco do real”, já que não se estabelece por inteiro, a partir da intervenção da diretora, através desse personagem. Por um outro lado, essa fragilidade provoca pontos de reflexões importantes, tanto do ponto de vista dos personagens em cena, como, principalmente, do público espectador. Os riscos assumidos pelo documentário são constitutivos do filme. O gesto político singular de *Câmara de espelho* está no enfrentamento desses riscos para um filme que se materializa a partir de uma relação conflituosa pré-estabelecida.

A escrita feminina atravessa o filme de equipe mista, no entanto, com mulheres ocupando funções estratégicas na condução estética e narrativa, comumente designado aos homens do cinema. Esse direcionamento do olhar também se fará presente em cena através de vozes femininas, seja da assistente de direção Natália Gomes, na condução dos personagens aos seus espaços de atuação, seja na direção de Déa Ferraz, na condução da equipe do filme durante as filmagens, com nossa cumplicidade enquanto público espectador.

A diretora Déa Ferraz que especializou-se na linguagem documental e é pesquisadora no campo cinematográfico, já tem uma experiência relevante no cinema feito em Pernambuco, atuando no campo cinematográfico há aproximadamente vinte anos. *Câmara de Espelhos* foi o seu segundo longa-metragem e o primeiro mais autoral¹⁶³. Em 2017, a cineasta lançou o seu terceiro longa, o documentário *Modo de Produção*¹⁶⁴, com tema também controverso e político, situado no campo das relações trabalhistas, em Pernambuco.

O projeto do filme *Câmara de espelhos* passou por um tempo de gestação. Aprovado pelo edital do Funcultura Audiovisual, em 2012, sendo inicialmente um projeto de curta-metragem. A estrutura de produção do filme ainda é uma exceção no cinema de autoria feminina em Pernambuco. Além da aprovação pelo fundo de cultura de Pernambuco, o projeto foi aprovado e fez parte do Núcleo de Criação da Ancine. O que deu condições do filme passar pelo processo de pesquisa e desenvolvimento.

¹⁶³ Com curtas e médias-metragens na sua trajetória do cinema, o primeiro longa-metragem realizado por Déa Ferraz foi o documentário *Sete corações*, que a cineasta foi convidada para dirigir. Em razão disso ela considera *Câmara de espelhos* o seu projeto mais autoral.

¹⁶⁴ *Modo de Produção* (2017, 75 minutos) “faz do Sindicato de Trabalhadores Rurais de Ipojuca seu personagem central. Um lugar por onde passa, diariamente, uma massa de trabalhadores rurais, com suas vidas talhadas pela cana. Aposentadorias, demissões, relações de trabalho e um suposto desenvolvimento econômico-social que se avizinha como uma miragem distante ou, quem sabe, fantasma: o Porto de Suape. Em 2017 o filme faz refletir possibilidades de um olhar sobre Capital, Estado, Justiça, Sindicato e uma massa de trabalhadores à mercê de mecanismos burocráticos que transformam a vida em espera”. Disponível em: <http://www.inquietacine.com.br/project/modo-de-producao/>. Acesso em: 29 de setembro de 2018.

Apesar da problemática quanto à difusão, presente na produção independente de cinema, *Câmara de espelhos* – junto a *Amor Plástico e Barulho* (Renata Pinheiro, 2015), *Danado de Bom* (Debby Brennand, 2017), *Amores de chumbo* (Tuca Siqueira, 2018), é um dos únicos filmes de autoria feminina produzido em Pernambuco e lançado comercialmente, através da Ancine¹⁶⁵ pelas distribuidoras brasileiras Alumia Produções e Inquieta Filmes.

O documentário, no entanto, teve acesso apenas a sete salas de cinema no Brasil, com um público pagante de 356 pessoas. Esse resultado demonstra o problema da auto sustentabilidade da produção independente de cinema contemporâneo, apontada nessa pesquisa. Reafirmamos a emergência das políticas públicas de democratização do acesso ao público às obras cinematográficas

Por um outro lado, o documentário teve sua difusão nas principais mostras e festivais do Brasil, como em espaços de exibição sem fins lucrativos (cineclubes, universidades, escolas, entre outros). O que implica públicos maiores do circuito sem fins lucrativos de cinema que – organizados pela sociedade civil – não é dado condições de contabilização sistêmica.

¹⁶⁵ Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>. Acesso em: 29 de setembro de 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No trilhar dessa pesquisa, diante das informações reveladas e registros dispersos que fomos rastreando, o sentimento foi de restituição dos traços apagados, ou melhor, negligenciados das realizadoras em Pernambuco ao atravessarem o “século do cinema”.

Se parte desse cenário foi transformado nos dias atuais, esse movimento vai ao encontro das articulações feministas nos últimos anos pelo movimentos de mulheres no Brasil e no mundo (ocidental), entre elas, as trabalhadoras de cinema. Nacionalmente, um novo contexto sociopolítico e cultural se configura no país a partir dos primeiros anos de 2000.

Ainda que as transformações no campo do cinema de grande bilheteria e as políticas de distribuição não tenham acompanhado, os mecanismos de descentralização de recursos públicos através de políticas públicas foram fortalecidos no campo cinematográfico e do setor da Cultura de maneira geral. A partir de 2003, na gestão do Governo Lula¹⁶⁶, o campo cinematográfico passa por um processo de rearticulação política e fortalecimento com ações de políticas culturais. Mecanismos de fomento ao cinema e audiovisual passam a descentralizar recursos, abrangendo a extensão do território brasileiro, em que contempla públicos diversos – com políticas afirmativas e abrangendo o recorte de gênero. Esse investimento no cinema brasileiro resultou em uma produtividade e diversidade fílmica.

Por um outro lado, não foi suprida a falta de políticas públicas que garantam o acesso dessa produção ao público, ficando a produção do cinema independente ainda restrita às mostras, festivais, circuitos de cineclubes, pontos de cultura, canais de TV públicos e pagos¹⁶⁷, entre outros espaços sem fins lucrativos. Espaços de difusão esses que realizam um papel muito importante de acesso e formação de público, entretanto, ainda com restrições devido às suas estruturas, geração de renda e acontecerem sazonalidades, no caso das mostras e festivais. De modo que não absolve o Estado no

¹⁶⁶ O que foi dado continuidade também na gestão da Presidenta Dilma Rousseff (2011-2016).

¹⁶⁷ Segundo a Ancine: “A Lei 12.485/2011 destrava a concorrência no setor, ao permitir que as concessionárias de telefonia utilizem suas redes para fornecer serviços de TV paga. Permite, assim, que mais brasileiros tenham acesso aos serviços de televisão por assinatura e a outros serviços, tais como banda larga e telefonia, por um preço cada vez menor. A Lei foi aprovada no Congresso Nacional em agosto de 2011 e sancionada em setembro, após quase 5 anos de discussão, em um processo no qual todos os interessados foram ouvidos pelos representantes do povo brasileiro. Um dos principais objetivos da lei é aumentar a produção e a circulação de conteúdo audiovisual brasileiro, diversificado e de qualidade, gerando emprego, renda, royalties, mais profissionalismo e o fortalecimento da cultura nacional. A lei é fruto do esforço coletivo do Governo federal e dos agentes do mercado, na luta por um novo marco regulatório, atendendo aos interesses da sociedade [...]”. Disponível em: <https://ancine.gov.br/pt-br/conteudo/lei-da-tv-paga>. Acesso em 30 de julho de 2018.

cumprimento de ações de políticas públicas que também fomentem a autossustentabilidade da produção independente do cinema no Brasil (SIMIS, 2018).

Inseridas/os nesse contexto maior, também consideramos que pensar o cinema com mulheres, para além de ser propositivo, se dá como ato de resistência à hegemonia de um modelo (pré)estabelecido de cinema, no confronto pelas imagens dos lugares comuns da representação.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

AGUIAR, Neuma. Patriarcado, sociedade e patrimonialismo. **Sociedade e estado**, v. 15, n. 2, p. 303-330, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922000000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

ALMEIDA, Luciana Carla. **O experimental no super 8 brasileiro**: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem. 2012.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **A Crônica de Cinema no Recife dos Anos 50**. Recife: CEPE/ Fundarpe. 1997.

_____. **Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro**. In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, pp. 15-29. 2017.

_____. **Tensões, idealizações e ambiguidades**: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920. **Imagofagia**, n. 8, 2015. Disponível em: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/495>>. Acesso em 05 de julho de 2018.

_____. **O cinema em Pernambuco nos anos 1920**, em I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso (catálogo), São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 33 e 71-76.

ARRUTI, José Maurício de Paiva Andion. **O reencantamento do mundo : trama histórica e arranjos territoriais Pankararu**. Rio de Janeiro : Museu Nacional-UFRJ, 1996. (Dissertação de Mestrado), 249p.

BAMBA, Mahomed. Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds**, 2012.

_____. Migrações, imigração e alteridade no cinema contemporâneo brasileiro. In: **XI Congresso Internacional de ABRALIC**. 2008.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica**. In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol.1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**: São Paulo: Itaucultural, 2003.

_____. Estéticas Insurgentes e Mídia-Multidão | Insurgent esthetics and multitude-media. **Liinc em Revista**, v. 10, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3552/3049>>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

BERNARDET, Lucila. **O Cinema Pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem**. Tese de doutorado. 1970.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **cadernos pagu**, v. 26, n. 1, p. 329, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n26/30396.pdf>>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar- 13 Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; JUNIOR, João Feres. **Boletim GEMAA: Raça e Gênero no cinema brasileiro (1970-2016)**. Grupo de Estudos Mutidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA). Rio de Janeiro: IESP-UERJ, 2017. Disponível em: <<http://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>>. Acesso: 04 de janeiro de 2018.

CARVALHO, Milena Times. **Políticas culturais de acesso ao cinema no Brasil: os desafios do Programa Cinema Perto de Você**. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) - Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2015.

CAETANO, Maria do Rosário (org). **ABD 30 anos: mais que um entidade, um estado de espírito**. Ed: Instituto Cinema em Transe. São Paulo, 2005.

CAMPOS, Zóia Vilar. **Doce amargo: produtores de açúcar no momento de mudança** – Pernambuco (1874-1941), São Paulo: Annablume, 2001.

CIAMBARELLA, Alessandra. **Anistia ampla, geral e irrestrita: as relações Estado e sociedade na campanha pela anistia no Brasil (1977-1979)**.

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. In: Forumdoc.bh.2001. Publicação do 5º Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, 9 a 18/11/2001.

_____. **Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa**. DEVIRES-Cinema e Humanidades, v. 2, n. 1, p. 148-169, 2016.

_____. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema** IN História do Cinema Mundial. Papirus Campinas – SP, 2006.

DA COSTA, Fabio Rodrigues. **O conceito de espaço em Milton Santos e David Harvey: uma primeira aproximação**. Revista Percurso, v. 6, n. 1, p. 63-79, 2014.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)**. Recife: Nektar, 2014.

CUNHA FLHO, P. C. (org.). **Relembrando o Cinema Pernambucano**: dos arquivos de Jota Soares. Recife: Editora Massangana, 2006.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2016.

EMANUELLY DE OLIVEIRA, Kelly. **Estratégias sociais no Movimento Indígena**: representações e redes na experiência da APOINME. 2010.

EVANGELISTA, Janaina Guedes Monteiro. **Mulheres, Trabalho e Cinema**: a Representatividade de Gênero no Funcultura Audiovisual. 43p. il. 2017. Monografia (Curso de Aperfeiçoamento em Gestão Cultural) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/22386/1/Janaina%20Guedes.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Pernambucano: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio. **O documentário em Pernambuco no século XX**. Recife: Fasa/MXM, 2016.

FLORES, Luís Felipe Duarte; MAIA, Carla. T. In: FLORES, Luís Felipe Duarte; MAIA, Carla (org). **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

FONTÃO, Maria Angélica Breda. **As conferências da ONU e o movimento de mulheres**: construção de uma agenda internacional. 2012.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GUIMARÃES, César Geraldo. O que é uma comunidade de cinema?. **Revista Eco-Pós**, v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Galáxia**, n. 22, 2011.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**, 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Katryn Woodward. 15. Ed – Petropolis, RJ: Vozes, 2014.

HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino: mapeamento, história e análise**. Annablume Editora, 2008.

_____. **A presença da mulher em documentários de autoria feminina**. In Atas do V Encontro Anual da AIM, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 380-387. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, 2017.

HULSER, Kathleen. *Ways of Seeing Senegal: Interview with Trinh T. Minh-ha*. Independent Film & Video Monthly, v. 6, n. 10, p. 16-18, 1983. Disponível em: <<https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=52222>>. Acesso em 04 de janeiro de 2018

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLANDA, H. B. de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem*. **Estudos Feministas**, v. 1, n. 1, p. 96, 1993.

LINS, C. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: *Sobre Fazer Documentários*. pp. 44-51. Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas**. *Proposições* [online]. 2008, vol.19, n.2, pp.17-23. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

ITALIANO, Carla e FAGIOLI, Julia. **Câmara de Espelhos**. In: *Forumdoc.bh.2017. Festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_20forumdoc_202017_20versao>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. **Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-AB6EQP?show=full>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018

MIGLIORIN, Cezar Ávila. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.

_____. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 09-25, 2010 a.

_____. **Sob o risco das imagens: a cena na cena**. **Revista Grumos**, n. 8, 2010 b.

MINH-HA, Trinh. T. **Woman, Native, Other**. Writing post-coloniality and feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

MULVEY, Laura et al. Prazer visual e cinema narrativo. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, p. 437-453, 1983.

_____. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 381–392.

NAGIB, Lucia. **Além da diferença: A Mulher no Cinema da Retomada**. In: DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 14-29, JAN/JUN 2012.

NEPOMUCENO, Bebel. **Mulheres negras: Protagonismo ignorado**. In: PINSKY, Carla Bassanezy; PEDRO, Joana Maria (orgs). Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013, p. 382-409.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 5 Ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.

NOGUEIRA, A. M. C. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Recife: Editora da UFPE, 2009.

_____. **A Brodagem no Cinema Em Pernambuco**. 2014. 235f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE, Recife, 2014.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Editora UFMG, 2004.

ONU, Organização das Nações Unidas, Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. **Consideração dos Relatórios submetidos por países membros conforme artigos 16 e 17 do Pacto. Brasil**. Genebra, 2009a. Disponível em: <http://portal.mj.gov.br/sedh/documentos/pidesc_2009.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018

OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 15, p. 74-91, 2010.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCOSSIA, L. (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, v. 26, n. 52, p. 249-272, 2006.

PEDROSO, Marcelo. Três suposições sobre a adversidade no documentário. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 10, n. 2, p. 24-41, 2013. Disponível em: <http://chronos.fafich.ufmg.br/~devires/index.php/Devires/article/view/155/26>. Acesso em: 08 de julho de 2018

PEREIRA, Ana Catarina dos Santos. **A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. 2014.
_____. **Arte e Política: do espectador universal à passividade da mulher que assiste**. *Esferas*, n. 5, 2014.

PERNAMBUCO. **Lei Nº 15.307**, de 4 de junho de 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

_____. **A estética como política**. In: Devires, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, p. 14-36, jul-dez 2010.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte/MG: Letramento: Justificando, 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais entre o Possível e o Impossível**. Disponível em: <http://politicasculturais.files.wordpress.com/2009/03/politicasculturais-entre-o-possivel-e-o-impossivel.pdf>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

SCOTT, Joan. História das mulheres. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, p. 63-95, 1992.

SELEM, Maria Célia Orlato. **Políticas e Poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**. Tese de doutorado em História. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2013.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. 2ªed. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antônio; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, v. 1.

_____. **Cinema Independente no Brasil**. Revista Brasileira de História da Mídia. Vol. 7, n.1, jan./jun. 2018.

_____. Concine–1976 a 1990. **Políticas culturais em Revista**, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <https://rigs.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

SILVA, Ana Paula Dos Reis. **Acesso dos povos indígenas ao 9º edital do Programa de Desenvolvimento da Produção Audiovisual de Pernambuco**. 2017. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/22222>>. Acesso em: 08 de julho de 2018.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 54, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TAVARES, Mariana Ribeiro. **Helena Solberg: Militância feminista e política nas américas**. In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, pp. 89-100, 2017.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Direção de fotografia e sexualidade: um estudo sobre a construção visual de combinações sexo-gênero-desejo abjetas. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 15, n. 29, 2016.

TILLY, Louise A. Gênero, história das mulheres e história social. **Cadernos Pagu**, v. 3, p. 29-62, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1722>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

VEIGA, Ana Maria et al. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/103521>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

VEIGA, Roberta Oliveira. **Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal**. Contracampo, Niterói, v.35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017.

_____. **A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo**. Tese de doutorado, PPGCOM, FAFICHUFMG. 2008.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

WANDERLEY, Natália Lopes. *O que porra é cinema de mulher?* **A Mostra Cinema de Mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano**. Dissertação de Mestrado em Comunicação (UFPE), Recife, 2016.
<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/23077/Dissertacao_biblioteca%20central_reduzida.pdf?sequence=1>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.

FILMOGRAFIA TRABALHADA

Câmara de Espelhos (direção Déa Ferraz, 2016 digital, cor, Pernambuco, 76min)

FotogrÁfrica (direção e roteiro Tila Chitunda, digital, cor, Pernambuco, 25min)

Mãos de Barro (direção e roteiro Graci Guarani, co-direção Alexandre Pankararu, 2016, digital, cor, Pernambuco, 20min)